KARL WOERMANN

Die Kunst der neuesten Zeit

Die Kunst der neuesten Zeit

Die Kunst der neuesten Zeit

Auszug aus der
Geschichte der Kunst aller Zeiten
und Völker

von

Karl Woermann

Mit 45 Abbildungen im Text und 4 Tafeln mit
7 Abbildungen in Tonätzung

Bibliographisches Institut in Leipzig
1923

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten
Copyright 1923 by Bibliographisches Institut, Leipzig

Vorwort

Als Auszug aus meiner sechsbändigen Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker läßt die Verlagsanstalt hiermit dem 1921 erschienenen Sonderdruck der Kunst der Zeit der Hochrenaissance das vierte Buch des letzten Bandes folgen, das die Kunst des letzten Menschenalters, also der Zeit ihrer Abkehr von der äußeren Natur, behandelt.

Ich habe auch diesen Abschnitt meines Gesamtwerkes, der unmittelbar in die künstlerischen Kämpfe der Gegenwart einzugreifen scheint, für seinen Sonderdruck überarbeitet und etwas weitergeführt, lege aber gerade bei diesem Abschnitt Gewicht darauf, festzustellen, daß er nicht zu dem Zwecke geschrieben ist, in den Streit der Parteien einzugreifen, sondern eben als Teil einer sachlich gemeinten Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker verstanden sein will.

Kunstgeschichtlichen Strömungen gegenüber, die eng mit vorgefaßten Anschauungen oder sagen wir theoretischen Überzeugungen verwachsen sind, habe ich mich, so lehrreich und so sympathisch mir bestimmte Richtungen auch sein mochten, von jeher – bemüht kann ich nicht sagen – vielmehr innerlich genötigt gesehen, der Entwicklungsgeschichte aller Richtungen nachzugehen und den verschiedenartigsten, geschichtlich bedingten Kunstschöpfungen gerecht zu werden. Darin liegt, daß ich, ohne Schwächen zu verkennen, immer lieber bei den starken als bei den schwachen Seiten ernster Künstler verweilt und alle Schöpfungen, die, aus eigener Empfindung geboren, neben eigenem Wollen auch selbständiges Können verraten, zu verstehen gesucht habe. Die Nachahmer und Mitläufer sind in jeder Richtung entbehrlich, fehlen aber naturgemäß keiner Richtung und sind freilich in keiner Zeit schwerer von den schöpferischen Meistern zu unterscheiden als in der Zeit, in der man lebt.

Nichts weiter als das möchte ich diesem Buche vorausschicken. In seinen äußeren Einrichtungen folgt es dem großen Werke. Die Gepflogenheit, als Standort bestimmter Kunstwerke statt der Hauptsammlungen nur die Orte zu nennen, in denen diese sich befinden, ist ja auch allgemein üblich geworden. Das Verfahren, anstatt

der Schriften, die angeführt werden sollen, im Texte nur die Schriftsteller zu nennen, in einem alphabetischen Schriftstellerverzeichnis aber ihre benutzten Werke anzugeben, hat sich, wie ich glaube, ebenfalls bewährt.

Den Dank, den ich der Redaktion der Verlagsbuchhandlung und Fachgenossen, wie P. F. Schmidt, für freundliche Unterstützung im Vorwort zum sechsten Bande des Hauptwerkes ausgesprochen habe, wiederhole ich an dieser Stelle. Die Möglichkeit der Erweiterung des Abschnitts über die junge französische Kunst verdanke ich den Mitteilungen meines Sohnes, des Legationssekretärs Ernst Woermann in Paris.

Sollte dieser Sonderauszug zum Verständnis der Kunst unserer Zeit beitragen und vielleicht auch ein wenig in künstlerische Zukunftshoffnungen vorausweisen, so hätte er seinen Zweck erfüllt.

Dresden, im Juni 1923. Karl Woermann.

Inhaltsverzeichnis

Seite

Einleitung IX

I. Die Entfernung der Kunst von der Natur

Die Grundlagen des Expressionismus . . 1

II. Die Baukunst des letzten Menschenalters

1. Die Baukunst dieses Zeitraums in Deutschland 6
2. Die neue Baukunst in den niederländischen und den skandinavischen Ländern . . . 35
3. Die neue Baukunst in den übrigen Ländern Europas und in Nordamerika 40

III. Die Bildnerei des letzten Menschenalters

1. Die erste Entwickelungsstufe der neuen Bildhauerkunst außerhalb Deutschlands und seiner östlichen Nachbarländer . . 45
2. Die deutschen und slawischen Bildhauer der ersten Entwickelungsstufe des Nachimpressionismus 51
3. Die expressionistische Bildnerei, namentlich in Deutschland und seinen östlichen Nachbarländern 56

IV. Die Malerei und Graphik des letzten Menschenalters

1. Die erste Stufe des Nachimpressionismus 66
2. Die zweite Stufe der nachimpressionistischen Malerei in den romanischen Ländern 95
3. Die zweite Stufe der nachimpressionistischen Malerei in den slawischen Ländern 110
4. Die zweite Stufe der nachimpressionistischen Malerei in den germanischen Ländern 118

Rückblick und Ausblick 145

Alphabetischer Schriftennachweis . . . 149

Register 157

Verzeichnis der Abbildungen

Tafeln

Seite

Tafel 1 20

1. Josef Hoffmanns Österreichisches Haus auf der Kölner Werkbundausstellung 1914.
2. Peter Behrens' Festhalle auf der Kölner Werkbundausstellung 1914.

Tafel 2 21

Fritz Schumachers Krematorium in Dresden (Vorderansicht).

Seite

Tafel 3 32

1. Hans Poelzigs Zuschauerraum des Großen Schauspielhauses in Berlin.
2. Theodor Fischer: Inneres der Garnisonkirche in Ulm.

Tafel 4 33

1. Bruno Tauts Glashaus auf der Kölner Werkbundausstellung 1914.
2. R. d'Aronco: Hauptgebäude der Turiner Ausstellung.

Abbildungen im Text

Seite

1. Otto Wagners Kirche der Landesirrenanstalt in Wien 10
2. Joseph Olbrichs Künstlerhaus der Sezession in Wien 11
3. Alfred Messels Warenhaus Wertheim in Berlin 13
4. Oskar Kaufmanns Volksbühne in Berlin 15
5. Jugendstil-Zimmerdecke von Otto Eckmann 17
6. Brunnen von Hermann Obrist im Hofe des Kunstgewerbemuseums zu München 19
7. Schilling und Gräbner: Eingang zur Sächsischen Handelsbank (jetzt „Deutschen Bank") in Dresden 23
8. Das Haus Henry van de Veldes zu Uccle bei Brüssel 37
9. Sigfrid Eriksons Hafenkirche zu Göteborg 39
10. C. Harrison Townsends Volksbibliothek in London 41
11. Blick vom Municipal-Building auf die Turmhäuser Neuyorks. Rechts das Woolwichgebäude 43
12. Aristide Maillol: Ruhende Frau . . 47
13. Knabe. Marmor von George Minne 49
14. Ringer. Betonrelief von Karl Albiker 53
15. Der Schlaf. Relief von Bernhard Hoetger 57
16. Die Verlassenen. Holzrelief von Ernst Barlach 59
17. Wilhelm Lehmbruck: Emporsteigender Jüngling 61
18. Terrakottastatuette von Alexander Archipenko 63
19. Dreiklang. Plastik von Rudolf Belling 65
20. Zypresse mit Mond und kreisenden Sternen 75
21. Der heilige Schritt. Zeichnung von Jan Toorop 77
22. Glasfenster von Jan Thorn-Prikker für die Kirche zu Neuß 79

Seite

23. Die tote Mutter. Gemälde von Edvard Munch 83
24. Alte Frau im Blumengarten. Gemälde von Paula Modersohn 91
25. Kreuzabnahme. Gemälde von Max Beckmann 93
26. Morgentoilette. Gemälde von Henri Matisse 97
27. Die Kirche von Vers. Gemälde von André Derain 99
28. Kubistisches Studienblatt aus Albrecht Dürers Dresdner Skizzenbuch . . . 100
29. Die Geige. Gemälde von Pablo Picasso 101
30. Eiffelturm. Gemälde von Robert Delaunay 103
31. Frau in Blau. Gemälde von Fernand Léger 105
32. Der Sohn des Künstlers. Bildnis von Carlo Carrà 109
33. Hektor und Andromache. Gemälde von Giorgio de Chirico 111
34. Die Viehhändler. Gemälde von Marc Chagall 115
35. Die ewigen Wanderer. Gemälde von Lasar Segall 117
36. Dunkle Mächte. Gemälde von Emil Nolde 125
37. Palaulandschaft. Gemälde von Max Pechstein 126
38. Bildnis B. R. 1915. Gemälde von Karl Schmidt-Rottluff 127
39. Sitzender Mann. Gemälde von E. Heckel 129
40. Windsbraut. Gemälde von Oskar Kokoschka 131
41. Amazonen. Gemälde von Heinr. Nauen 133
42. Der Turm der blauen Pferde. Gemälde von Franz Marc 137
43. Luftfahrzeuge. Feder- und Wasserfarbenblatt von Paul Klee 139
44. Gebäudegruppe Vollersroda. Gemälde von Lyonel Feininger 141
45. Jakobstraße. Wasserfarbenblatt von Georg Groß 143

Einleitung

Allem Anschein nach hat die Kunstgeschichte der weißen Rasse in Europa zwischen 1850 und 1900 die letzte Phase der fünfhundertjährigen Entwicklung erlebt, die um 1400 begonnen hatte. Die Rückkehr zur Natur und zur Antike war damals die Losung gewesen. Im Barock und Rokoko hatte dann, wie Strzygowski neuerdings ausgeführt hat, die nordeuropäische, von alters her vorzugsweise auf die Wiedergabe von Linienspielen und von landschaftlichem und kosmischem Empfinden eingestellte Richtung vorübergehend wieder die Oberhand über die südeuropäische, in Menschenformen schwelgende Kunst gewonnen. Um 1750 war abermals der Ruf nach der Natur und der Antike erschollen. An die Stelle der Antike und neben sie waren dann seit 1800 nacheinander alle übrigen geschichtlichen Stile getreten, die die Erde jemals erzeugt hatte. Die Natur führte man freilich auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts neben der Bewunderung der verflossenen Stilarten unausgesetzt im Munde. Aber man sah sie noch um 1850, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur durch die Brille und in der Aufmachung irgendeiner antiken, mittelalterlichen oder neuzeitlicheren Vergangenheit. Die tragenden Stützen der Baukunst mußten dorische, ionische, korinthische oder römische Säulen, Rundstützen mit romanischen Würfel- und Kelchkapitellen oder gotische Bündelpfeiler sein. Die Gegenstände der darstellenden Künste mußten, wenn ihnen die höchsten akademischen Weihen zuteil werden sollten, an irgendeine biblische oder weltgeschichtliche oder doch von den Dichtern aller Zeiten und Völker erfundene Begebenheit anknüpfen. Malerischer Darstellung würdig erschienen eigentlich nur die in vergangenen Zeiten oder fernen Ländern heimischen Trachten, in die selbst Sittenbilder aus dem Alltagsleben, ja manchmal sogar die Bildnisse Lebender gekleidet wurden. Um 1850 stand diese Richtung, neben der nur vereinzelt Nebenströmungen aufkamen, noch in voller Blüte.

Aber um 1850 regte sich auch der erste entscheidende Widerspruch gegen dieses ganze Verkleidungskunstwesen, erscholl erst leise, dann lauter und lauter der Ruf nach Umkehr zur Unmittelbarkeit und Wahrheit, zur Natur und zur Wirklichkeit. Seit Courbet das Wort Realismus auf sein Banner geschrieben hatte, machte

die Wirklichkeitskunst, die voraussetzungslos künstlerisch sein wollte, rasche Fortschritte. Als gleichzeitig die mechanische Lichtbildnerei (Photographie) aufkam, bediente man sich ihrer zunächst als Eideshelferin für seine realistische Auffassung der Kunst; ja, Landschafts- und Bildnismaler benutzten ihre Blätter, die die Natur so auf die Fläche gebannt zu zeigen schienen, wie sie sich auf der Netzhaut unseres Auges widerspiegelt, unbedenklich als Vorlagen für ihre eigenen Schöpfungen, ohne an der Ausschaltung künstlerischer Persönlichkeit durch dieses Verfahren Anstoß zu nehmen; und als man dann wenigstens in der herrschenden Kunst, der Malerei, erkannt hatte, daß die volle Wirklichkeit nicht wiedergegeben werden könne, versteifte man sich auf ihren äußeren, durch ihre Luft- und Lichthülle bedingten Eindruck. Der Realismus wurde zum Impressionismus; und erst ganz gegen Ende dieses Zeitraums erwacht bald hier, bald dort, bald in dieser, bald in jener Art das Bewußtsein, daß die Natur des Realismus wie des Impressionismus sich ohne formale Biudung durch Linien-, Massen- und Farbenrhythmus und ohne tiefere gedankliche oder seelische Durchgeistigung doch nur schwer in echte Kunst verwandelt. Die Grenze liegt überall da, wo die Umkehr sich mit Bewußtsein und Absicht vollzieht. Zeitlich liegt sie hier und da zwischen 1880 und 1900, zumeist aber erst diesseits der Jahrhundertwende.

Die alten, geschichtlich und literarisch bedingten Richtungen starben neben den realistischen und impressionistischen Bestrebungen natürlich nicht sofort aus. Die Nachzügler unter ihren Vertretern wirkten noch bis ins 20. Jahrhundert herein. Namentlich auf dem Gebiete der Baukunst nahmen die geschichtlichen Stilarten noch beinahe die ganze zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in Anspruch. Die Umkehr zur Natur äußerte sich in der Architektur und der angewandten Kunst des Kunstgewerbes zunächst noch innerhalb der verschiedenen, nach Belieben benutzten geschichtlichen Stile durch die Umkehr zur Echtheit des natürlichen Materials, zur Natur der statischen Gesetze und zur Natur des Zwecks, dem der Bau oder der Gebrauchsgegenstand dienen soll. Während unsere Ausstellungen schon um 1900 kaum noch ein Gemälde aus der griechischen, römischen oder mittelalterlichen Weltgeschichte, kaum noch ein Sittenbild im Renaissance- oder Rokokokostüm brachten, erhoben sich in allen Ländern noch gotische oder romanische Kirchen und weltliche Paläste im Renaissance- oder Barockstil. In der Baukunst lassen wir, der zeitlichen Entwickelung entsprechend, den neuen Abschnitt daher mit ihrer Abkehr von den baugeschichtlichen Stilen beginnen, mit der es ihr freilich nur vorübergehend völliger Ernst war. So auf sich selbst gestellt erst wurde die Baukunst

„absolut", während die darstellenden Künste, die die historischen Richtungen eigentlich schon 1880 überwunden hatten, erst mit ihrer „Abstraktion" von der Natur in den neuen Entwickelungsabschnitt eintreten, der allem Anschein nach der ganzen kunstgeschichtlichen Entwickelung der letzten fünfhundert Jahre vorläufig ein Ende bereitet. Ein ausschließendes Werturteil aber soll damit über keine dieser Richtungen ausgesprochen sein.

Wie in den Wissenschaften pflegen in den Künsten auf Zeiten der „Empirie" Zeiten der „Intuition" zu folgen. Der Erfahrungswissenschaft, die mit ihrer „epagogischen" oder „induktiven" Methode von zahlreichen Einzelbeobachtungen zu allgemeinen Schlüssen emporstrebt, entspricht in den Künsten der Realismus, der von der schärfsten Naturbeobachtung ausgeht, an dieser aber, wenn er gesund ist, nicht hängen bleibt, sondern die Natur auch seinerseits, manchmal ohne es zu wollen, vom Irdischen zum Überirdischen emporsteigend, durch geringere oder stärkere Abweichungen von ihr verklärt. Der „spekulativen" oder „deduktiven" Wissenschaft, die, von vorgefaßten Anschauungen oder Offenbarungen ausgehend, die Einzelerscheinungen zu verstehen, zu erklären oder auch umzudeuten sucht, aber entspricht in den Künsten der Idealismus, der die „metaphysische", überirdische, vielleicht gar mystische Idee oder doch die mathematische Konstruktion zu veranschaulichen sucht und die natürlichen Dinge nur darstellt, soweit sie ihm dienen. Auch wer, wie der Verfasser dieses Buches, in der Wissenschaft auf dem Boden der Erfahrungserkenntnis stehenbleibt, kann für die Künste, deren Wesen entsprechend, beide Wege der Veranschaulichung für gleichberechtigt halten und erfahrungswissenschaftlich zu verfolgen suchen. Die beiden Wege künstlerischen Schaffens pflegen sich schlängelnd einander hier und da zu kreuzen oder von Kreuzwegen durchschnitten zu werden. Eine entwickelungsgeschichtliche Gesetzmäßigkeit im Wechsel und in der Aufeinanderfolge ihrer Bevorzugung läßt sich nicht verkennen. Schon auf altgriechischem Boden folgte auf die Zeit des mykenischen Realismus die Zeit der dorischen Abstraktion; auf die Idealkunst der Blütezeit des Griechentums die Naturnähe des nachalexandrinischen Hellenismus; auf diese aber wieder die Abstraktion zur Zeit der byzantinischen Kunst, die zum Mittelalter hinüberleitet. Auf italischem Boden löste alsdann den realistisch gemeinten Idealismus Giottos der idealistisch gemeinte Realismus Masaccios, löste den Wirklichkeitsdrang der Nachfolger dieses Meisters aber der eigenwillige, die Natur beherrschende Idealismus Michelangelos ab. In Spanien folgte auf die Kunst der Nachahmer der realistischen Niederländer des 15. Jahrhunderts die abstrakt-visionäre Kunst des Griechen

Theotokopuli; und bald darauf kreuzten sich hier die Wege des großen, vornehmgeschmackvollen Naturbeobachters Velázquez und des bei aller Naturnähe in überirdischen Gesichten schwelgenden Murillo. Aber auch in Deutschland ließen sich vom 14. zum 15. und vom 15. zum 16. Jahrhundert ähnliche Wandlungen und Wegkreuzungen verfolgen, an denen sich nach dem Kölner Ideal-Meister Wilhelm der Nürnberger Realist Michael Wolgemut, nach diesem aber der „Expressionist" Grünewald, der Grübler Dürer und der allseitige Könner Hans Holbein der Jüngere erheben. Wir dürfen uns daher nicht wundern, auch im Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert beide Wege vielfach nebeneinander hergehen und aufeinander folgen, oft aber auch sich kreuzen zu sehen. In der Mitte beider Wege erheben sich blütenreiche und früchteschwere Kunstgebilde, die jeden aufrichtigen Kunstfreund befriedigen. Eine unbefangene Kunstgeschichtschreibung aber wird auch die Schöpfungen zu verstehen und zu würdigen suchen, die, den Ausgangspunkten beider Wege näher stehend, nur von ihren mehr oder weniger einseitigen Anhängern völlig mitempfunden werden. In diesem Sinne wollen wir auch an die Betrachtung der Kunst des jüngsten Menschenalters gehen, deren eigenste Schöpfungen in solchem Maße wie kaum je vorher in die völlige Überwindung der sichtbaren Natur ausmünden.

I. Die Entfernung der Kunst von der Natur

Die Grundlagen des Expressionismus

Die herrschende Weltanschauung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte sich, getragen von den Riesenschwingen eines ins Ungeheure gewachsenen Weltverkehrs und stolz befriedigt in den Grenzen irdischen Behagens, vornehmlich der Erforschung, dem Genusse und der künstlerischen Verklärung der unseren Sinnen zugänglichen Erdenwelt zugewandt. Um die Jahrhundertwende machte diese Weltanschauung — leider zu spät, um den der Eifersucht und der Habgier der Völker entsprungenen Weltkrieg zu verhindern — allmählich, aber sicher einer Flucht von der Außenwelt in eine bald mehr verstandesmäßig, bald mehr gefühlsmäßig gestaltete Innenwelt Platz. Namentlich in den Künsten trat dies hervor. Nicht mehr die Erscheinungen der Außenwelt, sondern die Geheimnisse und Erlebnisse der Innenwelt des schaffenden Künstlers sollten das Darstellungsgebiet aller Künste sein.

Auf die Naturnähe der Wirklichkeitskunst des „Realismus" und der Eindruckskunst des „Impressionismus" folgte die Ausdruckskunst des „Expressionismus", der die Abkehr von der äußeren Natur auf sein Banner schrieb. Auch in der Kunst machte das Diesseits dem Jenseits, die Physik der Metaphysik, die Erfahrung der Mystik Platz. Die Natur sollte nicht Herrin, sondern Dienerin des Künstlers sein, die er, wie Pauli es ausdrückt, „nach seinem Belieben benutzen oder entlassen mag". Die Überwindung der Natur durch den Geist wurde als Hauptaufgabe der Künste hingestellt. Hatte schon Worringer die „Abstraktion" im Gegensatz zur Einfühlung in den Vordergrund des Kunstschaffens und Kunstgenießens gerückt, so führte diese Abstraktion jetzt einerseits zur verstandesmäßigen mathematischen Gestaltung, die im „Kubismus" gipfelt, anderseits zur Mystik und Ekstase des „Expressionismus", die vormals mit der verstandesmäßigen „Konstruktion" der Gotik verbunden gewesen war. Mit der Gotik stellte man sich auf den vertrautesten Fuß. Hatte schon Worringer, ohne einen eigentlichen Tadel zu beabsichtigen, auf ihre „Hysterie" hingewiesen, so rechnete man ihr diese Geistesverfassung jetzt als Tugend an. „Der gotische Mensch" wurde als Ahnherr und Vorbild des Menschen der jüngsten Gegenwart gefeiert. Bei aller Sehnsucht, ein innerlich selbst Erlebtes darzustellen und von der Anknüpfung

an „geschichtliche Kunstweisen" loszukommen, berief man sich immer wieder auf zeitlich vergangene oder räumlich entfernte Kunstrichtungen. Hatte der Impressionismus die chinesische und japanische Kunst für sich in Anspruch genommen, so machte die jüngste Richtung ihm diese Kunstgebiete — vielleicht mit Recht — streitig. Der ostasiatischen wurde die indische Kunst mit ihrem gesteigerten Innenleben, ihren kraus phantastischen Bauten und ihren vielarmig-naturfernen Göttergestalten noch vorgezogen; daneben wurde von anderen die altägyptische Kunst mit ihrer mathematisch umschriebenen Mystik in den Vordergrund gerückt; ja schließlich wurde die Naturvölkerkunst, namentlich die „Negerkunst", unter der man die der polynesischen und indianischen Naturvölker mit verstand, in der Voraussetzung, daß auch ihre Naturferne nicht sowohl auf mangelndem Können als auf anderem Kunstwollen beruhe, als Vorbild kindlich unmittelbaren Schaffens ausgerufen. Namentlich Einsteins Buch über die „Negerkunst" hatte großen Erfolg. Bis auf die vorgeschichtliche Kunst, vor deren Realismus in der älteren Steinzeit man erschrak, ging man allerdings nicht zurück, ja, man konnte behaupten hören und lesen, daß ihre Gebilde überhaupt keine Kunst gewesen seien. Neuerdings aber hat W. Paulcke dem Vergleich der modernen Kunst mit der Kunst der älteren Steinzeit, die ja auch wir im ersten Bande unserer „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker" eingehend gewürdigt haben, ein besonderes, lichtvolles Buch gewidmet, das lehrreiche Einblicke eröffnet.

Vielfach wurde die Kunst von unseren Jüngsten überhaupt nicht mehr als Können, sondern nur noch als Wollen aufgefaßt. Adolf Behne schrieb: „Windhunde sagen, die Kunst sei Können". Von Sempers Lehre von der Formenbestimmung durch das Material und die Technik wandte man sich der Rieglschen Theorie des maßgebenden „Kunstwollens" zu. Dem Wollen aber setzte Fechter das Müssen des Künstlers noch voran. So gab ein Schlagwort das andere. Die „Geistigkeit", deren Voraussetzungen nicht weiter begründet wurden, brauchte nicht immer geistvoll zu sein. Schwer zu fassende neue Begriffe wurden, wie so oft, durch Fremdwörter umschrieben. Auf die „Abstraktion" folgte die „Simultanität", mit der man wohl die Vereinigung zeitlich und räumlich getrennter Dinge oder Vorstellungen in einem und demselben Kunstwerke bezeichnen wollte. Der „kosmische" Einschlag, den man verlangte, sollte die Loslösung der neuen Richtung von der Erde im allumfassenden metaphysischen und mystischen Sinn bedeuten. Eine Hauptrolle aber spielte der Begriff der „Synthese", die man im Gegensatz zur „Analyse" des Realismus und des Impressionismus als vornehmste Eigenschaft des Expressionismus hinstellte. Wie unsicher diese Begriffsbestimmungen sind, zeigt sich schon darin, daß andere umgekehrt die zusammenfassende Kraft des Impressionismus betonten und noch andere (Bombe) gerade den Expressionismus als analytisch bezeichneten. Schließlich

galt die „absolute" Malerei oder Bildhauerei als Ziel. Wie man in der Tonkunst die „absolute Musik" der Programmusik und allen gegenständlich bedingten Schöpfungen entgegensetzte, so sprach man auch im Bereich der bildenden Künste von einer gegenstandsfreien „absoluten" Kunst.

Knüpften die älteren Künstler der expressionistischen Richtung noch an die sichtbare Welt der Erscheinungen an, die sie anfangs mit feinem Empfinden neuen Formen- und Farbenrhythmen ein- und unterordneten, so gingen einige Hauptvertreter der jungen Kunst bald so weit, die sichtbare Formenwelt von der mathematisch-geometrischen Geisteswelt völlig überwuchern und einwickeln, ja bis zur Unkenntlichkeit umbilden zu lassen; und die folgerichtigsten Neuerer stellten schon früh die gegenstandslosen rhythmischen Linien- und Farbenspiele als das künstlerisch Wesentliche hin, dem einzelne Naturformen, wenn überhaupt, so nur noch hier und da, wie aufgesetzte Lichter in der alten Malerei, eingefügt wurden.

Eine Bewegung, die sich früher bereits in der angewandten Kunst, namentlich in der orientalischen Teppichweberei und in der nordischen Tier- und Flechtbandornamentik vollzogen hatte, wurde nun als Selbstzweck nicht nur auf die raumschmückende Wand- und Randmalerei, der sie längst geläufig war, sondern auch auf die freie Staffeleimalerei übertragen.

Wollte der Impressionismus die Welt der Erscheinungen wiedergeben, wie sie dem Künstler durch dessen Eigentemperament gesehen erschien, so verurteilte der Expressionismus jede unmittelbare Wiedergabe der Natur als unkünstlerische Nachahmung. Auf Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung" wurde Bezug genommen. „Die Welt als Vorstellung" heißt eine Schrift Paul Westheims, eines der Hauptwortführer der jüngsten Kunst. Eine künstlerische Berechtigung heißt es, habe nur die Vorstellung, die der Künstler sich von den Formen und Farben der Dinge mache; diese Formen seinen inneren Gesichten entsprechend zu biegen, zu brechen oder völlig umzugestalten, sei er daher nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet.

Bei alledem fragt sich freilich, ob Geistigkeit und Natürlichkeit, Geist und Natur wirklich so schroffe Gegensätze sind, wie die Metaphysiker des Expressionismus annehmen. „Mit der Antithese Natur und Geist ist nichts getan", hat Worringer vor kurzem in bezug auf den Expressionismus geäußert, „wenn nicht die Antithese Naturgesetzlichkeit und Geistesgesetzlichkeit gemeint ist." Aber auch hiermit, fügen wir hinzu, ist nichts verdeutlicht, solange eine Gegensätzlichkeit von Geist und Natur nicht deutlicher als bisher zutage tritt.

Der Ausdruck „Expressionismus" war übrigens, wie Daniel Henry bestätigt, den Franzosen bis vor kurzem durchaus nicht geläufig. Ein Maler untergeordneten Ranges, Julien Auguste Hervé, hatte einige 1901 ausgestellte Bilder als „expressionismes" bezeichnet. Jedenfalls hat die Verallgemeinerung des Ausdrucks

für die ganze neue Richtung sich in Deutschland vollzogen. Die Franzosen reden vom „Cubisme", der ihrer mehr verstandesmäßigen Veranlagung auch verständlicher ist, die Deutschen vom Expressionismus, mit dem sie zunächst die Weiterbildung der von Marées ausgegangenen Richtung, die vom „Kubismus" und vom „Futurismus" verschieden ist, oft aber auch die ganze jüngere Richtung bezeichnen, soweit sie anstatt eines Eindrucks der Außenwelt dem Ausdruck einer Innenwelt zu künstlerischem Dasein verhilft. Immerhin redet man neuerdings auch in Paris, wenngleich meist in verächtlichem Sinn und mit Bezug auf die deutsche Kunst vom „Expressionismus".

Zwischen sich und der ganzen vorhergehenden, nicht nur der geschichtlichen und kunstgeschichtlichen, sondern jeder vom Gegenständlichen ausgehenden Kunst zogen die Vertreter des Expressionismus schließlich eine unübersteigliche Scheidewand; ja die Heißsporne des Futurismus, einer Nebenrichtung des Expressionismus, verlangten, wohl ohne beim Wort genommen werden zu wollen, die Vernichtung aller älteren Kunstwerke und die Schließung aller berühmten Kunstsammlungen der Erde. Daß die Kunst und Kunstkritik jeder Gegenwart die Kunst und die Kunstkritik keiner anderen Richtung in solchem Maße verurteilt wie die der jedesmal jüngstvergangenen Zeit, haben wir schon mehr als einmal erlebt; aber so absprechend, wie die Wortführer des „Expressionismus" über die Kunst des Impressionismus, des Realismus, ja aller nachgotischen Meister und über die ganze bisherige Kunstgeschichtsschreibung urteilen, hat noch keine Richtung über vorausgegangene Richtungen abgeurteilt.

Von den Forschern, Künstlern und Dichtern, die sich in besonderen Schriften oder in Zeitschriftenaufsätzen mit dieser ganzen jüngsten Kunst teils wohlwollend abwägend, teils leidenschaftlich zustimmend und gegen alles frühere absprechend befaßt haben, seien hier im voraus Bahr, Behne, Burger, Coellen, Czapek, Däubler, Einstein, Faure, Fechter, Grautoff, Hamann, Hausenstein, Kandinsky, Köppen, Landsberger, Marc, Marzynsky, Meier-Gräfe, Paulcke, Pauli, Picard, Raphael, Salmon, Scheffler, P. F. Schmidt, Stadelmann, Utitz, Verworn, Waetzold, Walden, Westheim, Worringer und Zehder empfohlen. Von den deutschen Kunstzeitschriften, die sich vorzugsweise in den Dienst der Jüngsten gestellt haben, seien hier Waldens „Sturm", der seit 1911 erscheint, Westheims „Kunstblatt", das 1917 gegründet wurde, in Berlin und Zehders „Neue Blätter für Kunst und Dichtung", die 1918—20 in Dresden erschienen, genannt. Biermanns „Cicerone" ging 1919 völlig ins Lager der Jüngsten über. Die alte „Zeitschrift für bildende Kunst" und Schefflers „Kunst und Künstler" bewahrten eine wohlwollende Neutralität; und auch Kochs „Deutsche Kunst und Dekoration" stellte sich der neuen Kunst, der sich seit einigen Jahren zum Entsetzen aller Philister auch die Pforten aller ersten deutschen Kunstsammlungen geöffnet haben, durchaus nicht ablehnend gegenüber.

Soll die Kunst des Expressionismus die inneren Gesichte, die seelischen Erlebnisse und den Formwillen des Künstlers widerspiegeln, soll sie vom Beschauer, den sie aufregen, nicht still befrieden will, nicht genossen, sondern miterlebt werden, so kommt es natürlich vor allem darauf an, daß die künstlerische Persönlichkeit ihrer Träger stark genug ist, uns das Miterleben ihrer inneren Erlebnisse begehrenswert zu machen. Der Verfasser dieses Buches, dessen Kunstanschauung sich, wie erklärlich, unter der Herrschaft der früheren Richtungen entwickelt hat, gesteht gern, die Schöpfungen mancher Meister des Expressionismus mit warmem Anteil miterleben und ihnen ihren Formwillen nachfühlen zu können. Jedenfalls wird er versuchen, seinen Lesern das Miterleben ihrer Werke zu erleichtern. Aber daß er auch mit dieser Richtung, die vorübergehen wird, wie alle anderen, nicht durch dick und dünn geht, wird man begreiflich finden.

Übrigens versteht es sich von selbst, daß, wie früher, so auch jetzt, während des Zeitraums des letzten Vierteljahrhunderts die älteren Richtungen oder doch ihre schon leicht vom neuen Geist berührten Ausläufer neben der maßgebenden neuen Richtung wenn nicht weiter blühten, so doch weiter lebten, und daß manche zum Teil hochbedeutsame, die Alten wie die Jungen befriedigende Übergangsmeister von den älteren Richtungen zur „neuen Geistigkeit" herüberleiten. Wir werden die Entwickelung stufenweise zu verfolgen suchen.

Während in der Weiterentwickelung der darstellenden Künste dieses Menschenalters nach wie vor Frankreich vorangegangen war, von den übrigen Ländern aber namentlich Rußland und Deutschland, ihrer „faustischen" Anlage entsprechend, den Expressionismus am leidenschaftlichsten aufgenommen und weiterentwickelt hatten, waren in der Umbildung der Baukunst und der angewandten Künste, in denen Frankreich vorzugsweise seine alten, nach seinen früheren Herrschern benannten Stile weiterentwickelte, die germanischen Länder führend vorangegangen. Wenn aber Deutschland, das bis 1914 auf der Höhe seiner Macht und seines Einflusses stand, in unserer Darstellung der Kunstentwickelung dieses Zeitraums, wenigstens des letzten Jahrzehnts, den größten Raum einnimmt, so erklärt sich das zunächst daraus, daß wir infolge der Zeitverhältnisse nur die junge deutsche Kunst unmittelbar mit erlebt haben. Übrigens aber scheint man auch im Ausland anzuerkennen, daß neben der französischen und der russischen gerade die deutsche Kunst dieses Zeitraums entscheidend für ihre Entwicklung gewesen ist.

II. Die Baukunst des letzten Menschenalters

1. Die Baukunst dieses Zeitraums in Deutschland

Der unerwarteten Ausdehnung entsprechend, die alle Haupt-, Handels- und Fabrikstädte in diesem Zeitraum nahmen, fehlte es diesem nicht an einer Fülle der neuen Zeit und ihren Bedürfnissen entsprungenen Bauaufgaben. Fürstenschlösser, deren Neu- oder Umbauten, soweit es zu solchen kam, den alten geschichtlichen Stilen folgten, spielten keine Rolle mehr in der Weiterentwickelung. Die Kirchenbauten, an denen es nirgends fehlte, nahmen, der Geistigkeit ihrer Bestimmung entsprechend, um so entschiedener an der Umgestaltung der Formensprache teil. Vor allem aber kamen zunächst die weltlichen öffentlichen Bauten in Betracht, die überall zahlreich emporsprossen. Die Gebäude, die idealen Aufgaben dienten, wie die Schauspielhäuser, die Sammlungsbauten und die Ausstellungshallen, eigneten sich besonders zur Erprobung neuer Bauformen; in den Friedhofsanlagen stellten namentlich die Feuerbestattungshallen neue Aufgaben. Denkmalsbauten, öffentliche Brunnen und andere Zieranlagen schlossen sich an. Rathäuser, Hochschulbauten und städtische Erholungsstätten dienten geistigen und irdischen Bedürfnissen zugleich. Von den eigentlichen öffentlichen Nutzbauten boten namentlich die Bahnhöfe gute Gelegenheit, den Verkehrszwecken dienenden Gebäuden ein künstlerisches Gewand zu verleihen, während städtische Gas- und Wasserwerke in der künstlerischen Durchbildung reiner Zweckformen durch ihre Maße und ihre rhythmische Gliederung vorbildlich für die Neugestaltung von Stätten der Massenarbeit wurden.

Auch die Fabrikgebäude jeder Art, die früher formlose, gleichgültige oder abschreckende Mauer- und Dachgebilde gewesen waren, nehmen jetzt bei aller Schmucklosigkeit allmählich durch die „Architektonisierung" ihrer „Konstruktion", durch die Rhythmisierung ihrer Gliederung und die Veredlung ihrer kubischen Formen als solcher eine bisher kaum geahnte künstlerische Gestaltung an; und die großen Warenhäuser spielen eine Hauptrolle in dem Bestreben, neuen Aufgaben neue Bauformen zu gewinnen, wogegen die Bankgebäude und andere Geschäftshäuser mehr der Stilentwickelung der Wohnbauten folgen.

Im eigentlichen Wohnbau reihen den Stadthäusern und ihren Straßenreihen sich in größerem Umfang als je zuvor die Landhäuser an, die bald, von anderen abgesondert, ihr Eigenleben in sich tragen, bald zu Villensiedelungen vereinigt, sich gemeinsamen Gliederungen und Rhythmen fügen. Die Kleinsiedelungen der Arbeiterbevölkerung und die „Gartenstädte", die sich von England aus in den germanischen Ländern verbreiteten, werden zu kleinen Kunstwerken der Städtebaukunst.

Der städtische Wohnbau hatte nach 1870 namentlich in Deutschland durch eine stillose Aneinanderreihung von Häusern verschiedenartigster Bauweisen, die im besten Falle in einem bestimmten kunstgeschichtlichen Stile gehalten waren, in den meisten Fällen aber, namentlich in den Miethausstraßen, eine grauenhafte Mischung von willkürlich zusammengestoppelten und protzig aufeinandergehäuften Scheinformen zur Schau trugen, eine geradezu abstoßende Gesamtgestaltung angenommen. Aus den neunziger Jahren heraus vollzog sich der Rückschlag gegen alle diese Stillosigkeiten, die zum Teil im Sinne der Zeit als „naturnah" gelten konnten. Man verwarf nicht nur die bis dahin gepriesenen gewundenen Straßen, die naturnachahmenden grünen Inseln im Häusermeere und die Baumreihen, die lange Straßen einfaßten, man verspottete die ganzen anderthalb Jahrhunderten ans Herz gewachsenen englischen Gartenanlagen, die man namentlich im Anschluß an Bauten wieder in geradlinige, architektonische zugestutzte Gehege verwandelte; und während man die Gartenkunst nur allzu ausschließlich mit baukünstlerischen Maßen messen wollte, verlangte man von der Städtebaukunst mit Recht, daß sie und die Hausbaukunst zu ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit zurückkehrten. Dem Städtebau als solchem widmeten einsichtige Baumeister und Kunstschriftsteller von Camillo Sitte, Otto Wagner, Cornelius Gurlitt und Schultze-Naumburg bis zu Schumacher, Francé und Brinckmann eine Reihe anregender Schriften. Über die neue Baukunst als solche aber sprachen sich nicht nur die führenden Baumeister selbst aus, wie der Holländer Berlage, der Flame van de Velde, der Wiener Otto Wagner, die Deutschen Muthesius, Schumacher, Pölzig, Taut und Hilberseimer, um nur diese im voraus zu nennen, sondern auch eine Reihe namhafter Kunstschriftsteller, von denen Alfr. Lichtwark, Karl Scheffler, Fritz Stahl, Walter Curt Behrendt, Fritz Hoeber und Paul Westheim schon hier genannt seien.

In derselben Richtung wie die überwundene Naturnachahmung in den darstellenden Künsten hatte sich in der Baukunst einerseits die Naturnähe der älteren Gartenkunst und das Schaugepränge mit kostbaren echten Baustoffen, anderseits die Nachahmung verflossener Stilarten bewegt, deren Vertreter ihre unselbständigen Schöpfungen damit verteidigten, jede ihrer Einzelheiten baugeschichtlich „belegen" zu können. Jetzt verlangte man, daß nicht nur jeder Einzelbau, sondern auch jede Straße, jeder Platz, ja jeder Stadtteil, wie in guten alten Zeiten, eine vom gleichen „Formwillen" gestaltete, innerlich und äußerlich notwendige Einheit bilde. Freilich konnte die Baukunst, die sich von „äußeren Gegebenheiten" nie so völlig befreien durfte wie die Malerei oder die Bildnerei, den Realismus, der in der Echtheit ihrer Materialien und in der Zweckmäßigkeit ihrer Anlagen liegt, kaum entbehren. Meint sie ihren von einem „inneren Gesicht" des Künstlers ausgehenden „Formwillen" mit den darstellenden Künsten gemein zu haben, so wirken ihre Schöpfungen

während des größten Teiles dieses Zeitraums doch nicht so umstürzlerisch wie die Werke der Bildhauerei und der Malerei. Als „expressionistisch" können wir nur ihre letzten von ihren eigenen Vertretern als utopistisch bezeichneten Erscheinungen gelten lassen.

Den alten Baustoffen des Hausteins, des Backsteins, des Holzes, des Eisens und des verglasten Eisengerüstes gesellte sich als neuer Baustoff, der die alten „statischen" Gesetze von Last und Stütze einerseits zu betonen, anderseits zu überbrücken imstande war, der Eisenbeton, eine Gußmasse aus Kies und Zement, die, soweit sie zu tragen oder zu überspannen bestimmt ist, in ihrem Kern mit bündelartig verschnürten Einlagen von dünnen Rundeisen versehen wird. Diese Gußmasse ist, zur Festigkeit des natürlichen Steines erhärtet, besonders geeignet, rhythmische Massenwirkungen im Aufbau zu erzielen und weite Abstände in Bogenformen jeder Art zu überbrücken; aber sie widerstrebt der feineren Durchbildung der Einzelheiten und wirkt schon dadurch auf sparsame Verwendung besonderer Schmuckformen hin.

Die Schmuckformen dem echten Baumaterial anzupassen, dessen Adel ihm den Vorrang sichert, gelang erneut namentlich dem Backsteinbau; aber der „Putz", der Stuck, wurde keineswegs verschmäht. Man verlangte nur von ihm, daß er nicht, wie in den Protzenfronten der „Gründerzeit" kostbarere Stoffe vortäuschte, sondern als solcher, seiner eigenen stofflichen Gesetzmäßigkeit entsprechend, zur Wirkung gebracht werde. Er konnte daher ebenso stilecht einen farbigen Anstrich erhalten als weiß belassen werden. Wenn in unserer Zeit die Vorliebe für den Hausanstrich in entschiedenen Farben von Jahr zu Jahr zunimmt, so stellt sich ihr als Hauptschwierigkeit die Notwendigkeit entgegen, die Farben der Einzelhäuser der Straßenreihen zueinander zu stimmen und sich harmonisch ergänzen zu lassen. Ohne einen Eingriff der Baubehörden aber wird sich diese Harmonie schwerlich erreichen lassen.

In Dächern und oft nur allzu schweren Dachtürmen gelangte der Kupferplattenbelag zu neuem Ansehen. Das Eisen aber errang sich, wo es, anstatt in losem Gestänge, in festen Platten verwandt wurde, also namentlich im Schiffbau, der längst auf den Holzbretterbau mit Kupferverschalung unter dem Wasser verzichtet hatte, seinen neuen Eigenstil. Die mächtigen schwimmenden Eisenpaläste, die die Ozeane durchquerten, hatten schon seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts, von England ausgehend, ihre feste, auf möglichst geringe Wasserverdrängung und möglichst scharfe Wasserdurchschneidung berechnete und daher auch künstlerisch wirkende Gestalt erhalten. Die geschweiften, mit Köpfen oder Halbfiguren geschmückten Buge hatten geraden Vordersteven, aber die glatten Promenadendecke hatten, von Amerika ausgehend, Kajütenaufbauten von mehreren Stockwerken Platz gemacht. Jetzt handelte es sich um die innere Ausstattung ihrer zahlreichen Schlaf- und Wohnräume, Speise- und Gesellschaftssäle. In dieser gewann Deutschland den Preis. Manchmal,

wie im Schwimmbad des Dampfers „Vaterland" der Hamburg-Amerika-Linie, griff man zu frei behandelten klassizistischen Formen der Baukunst des festen Landes, manchmal aber, wie in den Ausstattungen der Lloyddampfer „Kronprinzessin Cecilie" von Olbrich und „Prinz Friedrich Wilhelm" von Bruno Paul, suchte man einen eigenen, dem Wesen des Schiffes angemessenen Ausstattungsstil zu gewinnen.

Die deutsche Baukunst begann in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts sich des falschen Prunkes mit den geschichtlichen Stilformen und der Überladung mit nicht aus ihr selbst hervorgewachsenen Schmuckstücken zu entledigen. Leidenschaftlicher als in den meisten anderen Ländern hatten die jungen deutschen Baumeister jener Jahre sich das Ziel gesteckt, eine selbständige, neue, von allen Stilen befreite und doch stilvolle und schmuckreiche Bauweise zu schaffen. Rascher aber als anderwärts hatte sich in Deutschland wenigstens ein Hauptzweig der jungen Baukunst, die von der Malerei und dem Kunstgewerbe ausgegangen war, in spielerische Einzelheiten verloren. Die weitere Entwickelung, die sich oft durch dieselben Meister vollzog, leitete um 1905 fast unvermerkt, wenn auch nicht zu den alten Stilen, so doch zum Stil der „guten alten Zeit" zurück. Man versuchte dort wieder anzuknüpfen, wo die alte Entwickelung um 1800 oder um 1830, manchmal auch schon um 1770 im „Klassizismus" oder im „Biedermeierstil" oder gar schon im „Zopf" abgebrochen hatte. Die jungen Baukünstler meinten mit besserer Kenntnis der eigenen Gesetzmäßigkeit des Bauens im Geiste der Alten aus unserer Zeit heraus Neues zu schaffen; und sie wurden auf diese Weise zu Jungklassizisten, die ihre kubisch empfundenen Häuser meist mit hohen, wagerecht gebrochenen, in ihrem unteren Teile manchmal leicht ausgeschweiften Mansardendächern und mit einer giebellosen, balkontragenden Säulenvorlage versahen. Die korinthische Ordnung blieb so gut wie ausgeschlossen; die dorische wurde bevorzugt, die ionische keineswegs verschmäht; aber nicht die klassischen gerieften und streng geschnittenen dorischen und ionischen Säulen des alten Hellas wurden nachgeahmt, sondern ähnliche Bildungen mit glatten Stämmen und selbständig durchempfundenen Kopf- und Fußstücken traten an ihre Stelle.

Da man gleichzeitig den Begriff der Heimatkunst pflegte, suchte man den neuen Stil in jeder Landschaft an deren besondere Vergangenheit um 1770, 1800 oder 1830 wieder anzuknüpfen, was freilich, da die beliebtesten Baumeister ihre Wirkungsstätten häufig zu wechseln pflegten, nicht so leicht getan wie gesagt war. Im ganzen führte dieser neue „Traditionsstil" doch zu einer fast überraschenden Gleichheit des deutschen Wohnbaustils.

Einige anders gesinnte Baukünstler, die man wohl als die „Primitiven" bezeichnen hört, betrieben gleichzeitig die Rückkehr zur größten Schlichtheit und Schmucklosigkeit; nur der Baugedanke als solcher sollte zur Schau gestellt, die Anknüpfung

an jede Überlieferung verschmäht werden. Neben und nach ihnen ersianden schließlich jene wirklich „expressionistischen" Baumeister, die sich, meist von dem Jungklassizismus ausgegangen, zu völliger Freiheit der Gestaltung erheben, um Bauten zu schaffen, die wenigstens in ihrem Äußeren keinen bisher geschaffenen Gebäuden gleichen. Die Entwürfe dieser oft an „Utopie" grenzenden Richtung sind aber, vielleicht nur weil der Weltkrieg 1914 der deutschen Bautätigkeit ein Ende mit Schrecken bereitete, bisher fast alle auf dem Papier stehengeblieben.

Abb. 1. Otto Wagners Kirche der Landesirrenanstalt in Wien. Nach D. Joseph, Geschichte der Baukunst.

Der älteste und einflußreichste der wirklichen Neuerer war Otto Wagner (1841 bis 1917) in Wien, das durch ihn zur ersten Hauptstadt der neuen deutschen Bauweise wurde. Lux hat ihm eine besondere Schrift, Behne, Dagobert Frey und Leopold Bauer haben ihm eingehende Aufsätze gewidmet. Wagner selbst hat seine Grundsätze schriftlich seinen Schülern überliefert. Zur Reife gelangt, wurde er zu einer Kampfnatur, die, allen Zugeständnissen abhold, jede Fühlung mit den geschichtlichen Baustilen verwarf. Die Grundlage seiner Baukunst war die kubische oder prismatische Gesamtform, die sich im klaren Aufbau aus Grundrissen von meisterhafter Achsenbindung entwickelte. Er kleidete seine Bauten von außen und innen in ein neuartiges Gewand von poliertem Gestein, glasiertem Ton und strahlendem Gold. Mit seinen ersten Bauten stand Wagner dabei noch auf dem Boden der geschichtlichen Renaissance. Die beiden oberen Stockwerke seiner Länderbank in Wien prunken noch mit korinthischen Pilastern, die zwischen allen Fenstern emporstreben, und seine eigene Jugendvilla in Hüttelsdorf öffnet ihren Mittelbau noch durch vier hohe ionische Säulen. Den Umschwung brachten Wagners Bauten an der Wiener Stadtbahn, die zwischen 1894 und 1897 ausgeführt wurden.

Einige ihrer Haltestellen, wie die zu Gerstlhof mit ihren toskanischen Säulen und triumphbogenartigem Mittelvorsprung knüpfen noch an die Antike an; die meisten von ihnen sind schon völlig frei gestaltet. Ganz er selbst ist Otto Wagner in seiner Kirche der Landesirrenanstalt in Wien (Abb. 1), deren Halbkugelkuppel sich auf einer senkrecht gegliederten Trommel erhebt, in der Lupusheilstätte in Wien, deren durchaus renaissancemäßige Gliederung sich aller Renaissanceformen enthält, und in der köstlichen, auf den Grundriß eines griechischen Kreuzes errichteten, von

Abb. 2. Joseph Olbrichs Künstlerhaus der Sezession in Wien. Nach Photographie. (Zu S. 12.)

goldener Kuppel überragten weißen Marmorkirche auf dem Steinhof bei Wien, deren Vorbau in großem Rundbogen geöffnet ist. Eine Glanzleistung Wagners ist aber auch das Postsparkassengebäude in Wien, das ebenso durch klare, ruhige Zweckmäßigkeit seines Innenbaus wie durch die Pracht seines Materials ausgezeichnet ist. Seine eigene Altersvilla in Hüttelsdorf endlich bezeichnet Dagobert Frey als einen „schmetternden Trompetenstoß von weißem leuchtenden Marmor, lachenden Farben und gleißendem Golde".

Die bedeutendsten Schüler Otto Wagners waren Joseph Olbrich (1867 bis 1908) und Joseph Hoffmann (geb. 1870). Beide verschmähten alle hergebrachten geschichtlichen Formen, allen überflüssigen Wandflächenschmuck und zeichneten sich durch die klare Großzügigkeit ihrer Linien im Grundriß wie im Aufbau aus. Olbrich hatte sich in Wien bereits durch sein schlicht und zugleich reichgegliedertes, vornehm

und zugleich natürlich gestaltetes, an einzelnen Teilen bereits mit neuartig stilisiertem Pflanzenschmuck in der Art des Jugendstils (S. 17) versehenes Ausstellungsgebäude der Wiener Sezession (Abb. 2) einen Namen gemacht, als er 1899 nach Darmstadt berufen wurde, wo sich unter dem Großherzog Ernst Ludwig ein zeitgemäßes neues Kunstleben entfaltete. Die Darmstädter Ausstellung von 1901 bezeichnet sich selbst als „ein Dokument deutscher Kunst". Olbrichs Kunst, Wohnbauten in feinen, dem landschaftlichen Gelände angepaßten Außenformen und behaglich ruhigen Innenausstattungen zu schaffen, zeigte er schon 1901 in der Künstlerkolonie unter dem Platanenhain der Mathildenhöhe mit dem Ernst-Ludwig-Haus; höher hinaus strebt er 1908 mit seinen drei Ausstellungshallen und seinem „Hochzeitsturm", den die Stadt dem Großherzog aus Anlaß seiner Wiedervermählung stiftete. Auf der Höhe seiner Schaffenskraft zeigt den Frühverstorbenen dann noch das Tietz'sche Warenhaus in Düsseldorf, das ihn gerufen hatte.

Joseph Hoffmann blieb in Wien, wo er Schüler bildete und namentlich den Bau von Stadt- und Landvillen, den Max Eisler und Berta Zuckerkandl verfolgt haben, in seiner festlich-klaren und doch still in sich befriedeten Art beeinflußte. Seine Meisterschöpfung war das österreichische Haus auf der deutschen Werkbundausstellung von 1914 in Köln (Taf. 1, Abb. 1, bei S. 20). Die Folgerichtigkeit, mit der Hoffmann hier unter Verzicht auf Säulen und Rundbogen und allen hergebrachten Schmuck nur durch geradlinige Formen, durch die klare Übereinstimmung von Grundriß und Aufbau und die Macht der edlen Verhältnisse eine monumentale Wirkung erzielte, wurde allgemein als Offenbarung empfunden. In seinen Wiener Stadtvillen wirkt Hoffmann einerseits durch die geschickte Handhabung bodenständiger unverkleideter Baustoffe, anderseits durch die Überordnung der geistig gewollten Form über das Stoffliche. Dach und Haus sind aus einem Guß. Belebender Schmuck füllt nicht die Flächen, sondern stärkt die „Gelenke". Namentlich seine Hietzinger und seine Döblinger Stadtvillen sind Musterbauten einer zugleich vornehm prächtigen und doch still verschwiegenen Art.

Neben Hoffmann steht verwandt und doch grundverschieden Oskar Strnad, von dem der schöne, mit feiner Brunnennische geschmückte Hof des österreichischen Hauses jener Werkbundausstellung herrührte. Auch Strnads Hauptschöpfungen sind Stadtvillen und Landhäuser in Wien und seiner Umgebung. Sein Villenbau geht im Gegensatz zu dem Hoffmanns ganz vom Innenbau aus, auf dessen Wohnlichkeit alles zugeschnitten ist. Die herben Außenseiten wirken manchmal wie absichtlich vernachlässigt. Im Inneren ist alles Behaglichkeit und feines Formengefühl. Seine bedeutendsten Stadtvillen liegen zu Grinzing und in Döbling, sein bekanntestes Landhaus thront in Raach bei Gloggnitz.

Als vierter Wagnerschüler ist Robert Oerley zu nennen, der, wie Strnad,

hauptsächlich durch den Bau von Gartenhäusern in Wien und von Landhäusern im Gebirge in Anspruch genommen wird. Reich abgestuft erscheint das Gartenwohnhaus seiner Hand in Hietzing, dessen Erdgeschoß eine eingezogene Veranda mit stilfreien Rundsäulen zeigt, wogegen seine Landhäuser, wie das zu Neubruck, durch ihre weitherabgezogenen Dächer auffallen.

Am entschiedensten von Wagners Schülern schwenkt Leopold Bauer (geb. 1372) zu den Jungklassizisten ab. Die Ungarisch-Österreichische Bank und das

Abb. 3. Alfred Messels Warenhaus Wertheim in Berlin. Nach Photographie von Dr. F. Stoedtner, Berlin. (Zu S. 14.)

Theater der Fünftausend gehören zu seinen Wiener Hauptbauten. Seine ländlichen Wohnbauten, wie die Schlösser Roster und Zlin, und seine Wiener Stadtvillen sind fast alle mit balkontragenden Mittelvorsprüngen versehen, die von echt toskanischen Einzel- oder Doppelsäulen getragen werden. Daneben kommen aber auch selbständige Kapitellbildungen zur Geltung, an den Säulen des inneren Umgangs des Schlosses Roster bei Kolin z. B. niedrige Kapitelle mit einzelnen Akanthusblättern.

Während in Wien Otto Wagner an seinen Stadtbahnbauten den neuen Stil schuf, kam in Berlin Alfred Messel (1853—1909), der einsichtsvolle Erbauer des

bahnbrechenden, in Stein und Eisen eine neue Monumentalität verkündenden Wertheimschen Warenhauses, das 1896 vollendet wurde, auf anderen Wegen zu einer ähnlichen Befreiung von den hergebrachten Stilarten. Messel, dem Behrendt ein Buch gewidmet hat, aber auch Scheffler gerecht geworden ist, war in Darmstadt geboren, aber im Anschluß an Strack in Berlin beinahe ebenso bodenständig geworden wie Wagner in Wien; doch war er weit weniger umstürzlerisch gesinnt als dieser. Von der Überlieferung ausgegangen, kostete es ihm keine Überwindung, nachdem er einer neuen Aufgabe zuliebe für diese einen neuen Stil geschaffen, für Aufgaben alter Art auch zu der alten Überlieferung zurückzukehren. Als Altersgenosse seines Freundes Ludwig Hoffmann hatte er in seinen älteren Schöpfungen, von denen das große Kaufhaus am Werderschen Markt (1886) und zahlreiche Wohnhäuser im Tiergartenviertel hervorzuheben wären, durchaus mit diesem an einem Strange gezogen. Das Wertheimsche Kaufhaus (Abb. 3) aber verband mit durchaus neuem, zweckentsprechendem und einander bestätigendem Innen- und Außenbau manche Einzelformen, wie das Stabwerk der Riesenfenster und die Auskehlungen und Rundstäbe der Hauptpfeiler, die gotischen Vorbildern entlehnt waren; und doch wirkt es, schmuckreich nur in seiner Rundbogenvorhalle am Leipziger Platz und in seinem bereits wieder anderen Anbau von 1904 an der Voßischen Straße, durchaus neuartig und zugleich überzeugend. Der Einfluß, den Messel durch diesen Bau gewann, war unbeschreiblich. Er selbst aber errichtete mehr im alten geschichtlichen Sinne 1898—1906 das Museum in Darmstadt, das sich, so modern es wirkt, an das maßvolle Barock des dortigen Residenzschlosses anschließt. In diesem Sinne führte er das Ballenstedter Rathaus mit heimatkünstlerischer Empfindung aus, versah er das Erbbegräbnis der Familie Rathenau in Berlin mit dorischen Halbsäulen, das Stallgebäude in der Viktoriastraße zu Berlin mit mächtigem Volutenschmuck. Im Geiste der Zeit des Brandenburger Tores aber entwarf er die Gruppe der Neubauten der Museumsinsel, deren Ausführung auf Messels Wunsch nach seinem Tode Ludwig Hoffmann übertragen wurde. Der reiche Entwurf Alfred Hauschilds (geb. 1841) in Dresden, der den 1. Preis erhalten hatte, mußte weichen.

Von den Jüngern und Nachfolgern Messels in Berlin, die Behrendt besprochen hat, erhob sich keiner zu überragender Größe; nur wenige aber, wie Heinrich Schweitzer in seinem Admiralitätspalast in der Friedrichstraße, dem Behrendt „grotesken Varietéstil" zuspricht, wurden dem gesunden Durchschnittsempfinden der „Überlieferungsschule" untreu.

Genannt sei noch Peter Jürgensen (geb. 1873; von der Baufirma Jürgensen und Bachmann), dessen märkische Dorfkirche in Hessenwinkel mit ihrem weitherabgezogenen Dach, in das die Fenster hineinragen, die bodenständige Überlieferung

geschickt weiterbildet, während sein Rathaus in Berlin-Schöneberg, aus Sandstein mit rotem Ziegeldach und stattlichem, oben mit dorisierenden Halbsäulen belegtem Turm errichtet, klassizistische Erinnerungen weiterspinnt. Genannt seien ferner Paul Baumgarten, der schon entschiedener Jungklassizist ist, wegen seines palladianisch dreinblickenden Waisenhauses in der Viktoriastraße und seines Hauses Liebermann im Grunewald, dessen Mitte sich gastlich mit zwei ionischen Säulen öffnet, und der vielbeschäftigte Paul Mebes, zu dessen Hauptschöpfungen die klassizistische, mit dorischen und ionischen Säulen geschmückte und doch wieder ganz neuartig wirkende Oberrealschule zu Zehlendorf gehört. Auch Hermann Muthesius

Abb. 4. Oskar Kaufmanns Volksbühne in Berlin.
Nach Wasmuths „Monatsheften für Baukunst" 1918/19. (Zu S. 16.)

(geb. 1861), der namentlich als Kunstschriftsteller verdiente Meister, der von 1896 bis 1903 in England jenen Cottagestil studiert hatte, der den Innenbau der Häuser in ihrem Äußeren veranschaulicht, gehört als geschätzter Landhausbaumeister in diese Reihe. Scheffler hat ihn gut gewürdigt. Landhäuser seiner Hand stehen in ganz Norddeutschland. Fest geschlossen in der Baumasse erscheint das Haus Cramer in Dahlem, dessen hohem Dach hohe Giebel mit gewellten Rändern entsprechen. An Barockgestaltungen ohne eigentlich barocke Linienführung erinnert sein Haus Rasch in Wiesbaden. Schlicht und zweckmäßig sind seine Kleinhäuser in den Gartenstädten bei Duisburg und zu Hellerau bei Dresden angeordnet. Einen höheren Flug aber nahm sein kuppelbekröntes Haus der Farbenschau auf der Kölner Werkbundausstellung von 1914. Als Schöpfer zahlreicher, reizvoll in sich befriedeter kleiner Landhäuser schließt Heinrich Straumer (geb. 1876 in Chemnitz), dem

Jaumann und Wagenführ nachgegangen sind, sich den Berlinern an. Sein Haus Harkort in Dahlem und Haus Tetzner in Chemnitz zeigen seine frische Art, sich ländlich dem Lande anzupassen. Auch die Neue Kirche in Dahlem, die biedermeiersche Baugesinnung verrät, die evangelische Kirche zu Wilmersdorf und die Paulskirche zu Chemnitz hat Straumer geschaffen.

Auf anderem Boden steht Oskar Kaufmann in Berlin, der wie Otto Wagner in Wien, fast alle baugeschichtlichen Erinnerungen abstreift, um Neues in neuer Formensprache zu schaffen. Kaufmann, den Osborn, Breuer und Stahl gefeiert haben, ist vor allem Theaterbaumeister. Mit dem Hebbeltheater in Berlin begann er. Das Stadttheater in Bremerhaven mit seinem massig gegliederten Aufbau, seinen sanft geschwungenen Linien, seinen hohen, senkrecht gegliederten Fenstern, die unter dem geschweiften Dach durch Hochovalöffnungen ergänzt werden, war seine erste Hauptleistung. Noch eigenartiger ist sein Haus der Volksbühne in Berlin (Abb. 4), das ganz von innen nach außen gebaut, überhaupt keine geschaffene, sondern nur eine gewordene Außenseite zeigt. Groß geschweift, ist sie in der ausgebauchten Mitte mit mächtigen stilfreien Rundsäulen besetzt. Das schwere Bildwerk Metzners, das den Bau außen und innen schmückt, unterstützt seine neuartige Gesamtwirkung.

Eine besondere Gruppe deutscher Baukünstler dieser Zeit, die wir, wenngleich ihre Entwickelung zum Teil von München ausging am besten im Anschluß an die Berliner Schule kennenlernen, bilden die Maler, die zum Kunstgewerbe und mit anderen, die sich von Haus aus dem Kunstgewerbe gewidmet hatten, von diesem zu Baukunst übergingen. Als Autodidakten unter dem Einfluß des Kunstgewerbes bezeichnet Behrendt sie. Sie schufen seit der Mitte der neunziger Jahre zunächst ein gesundes, an die vorausgegangene englische Bewegung anknüpfendes neues deutsches Kunstgewerbe, das seinen Stil für sich hat, kamen dann aber in der Baukunst, die einige von ihnen mit ihren neuartigen, für die Buch- und Goldschmiedekunst erfundenen, aus gebogenen Linien und leichten Pflanzengebilden bestehenden Zieraten verquickten, zu ähnlichen Ergebnissen wie die Berliner Künstler, die wir kennengelernt haben. Daß die Meister dieser Art dem Innenbau und seiner Ausstattung mit Wandschmuck und Hausrat eine fast noch größere Sorgfalt widmeten als dem Außenbau, versteht sich von selbst. Doch müssen wir ihre kunstgewerblichen Leistungen der Sondergeschichte der angewandten Kunst überlassen. Die Hauptkünstler, die uns in diesem Zusammenhang entgegentreten, sind, abgesehen von Joseph Olbrich (1867—1908), den wir schon unter den Wienern kennengelernt haben (S. 11), und von dem Flamen Henry van de Velde (geb. 1863), dem wir, obgleich er hauptsächlich in Deutschland gewirkt hat, erst unter den Niederländern nähertreten wollen (S. 35), Hermann Obrist, Otto Eckmann, Paul Schultze-

Naumburg, Richard Riemerschmied, Peter Behrens, August Endell, Bernhard Pankok, Bruno Paul und Albin Müller.

In bezug auf den Linienschwall, den einige dieser Meister, wie gesagt, anfangs von ihrem Kunstgewerbe auf die Baukunst übertrugen, unterscheidet man die Vertreter der abstrakten Linienkunst, an deren Spitze jener Belgier van de Velde steht, von den Freunden der aus natürlichen Pflanzengebilden hervorgegangenen Linienbewegung, die man in Deutschland als „Jugendstil" im engeren Sinne bezeichnet.

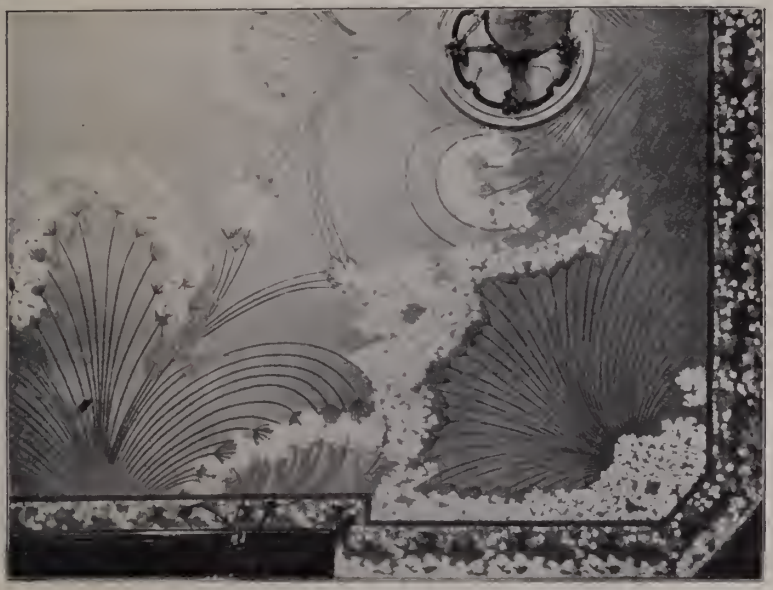

Abb. 5. Jugendstil-Zimmerdecke von Otto Eckmann.
Nach G. Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes.

Von Haus aus schloß dieser freilich auch den abstrakten Linienschwall nicht aus. Als Vater dieses deutschen „Jugendstils" ist der Hamburger Otto Eckmann (1865 bis 1902) anzusehen. Die Bilder und Randverzierungen, die er 1896 und 1897 für die Münchener Zeitschrift „Jugend" lieferte, gaben dem Stil seinen Namen. Gebaut hat Eckmann nicht; aber seine Deckenmalerei des Zimmers eines Berliner Hauses (Abb. 5) ist das beste Beispiel geschmackvoller Anwendung des Jugendstils in der Raumkunst. Seine nicht eben glückliche Übertragung auf die Steinbaukunst werden wir namentlich in Dresden weiterverfolgen. Zu den Hauptneuerern gehörte von Anfang an Hermann Obrist (geb. 1862), der Schweizer von schottischer Mutter ist; Scheffler bezeichnet ihn geradezu als den Vater der Bewegung. Zuerst erregten die nach seinen Entwürfen angefertigten Spitzen großes Aufsehen. Er behandelte die Form durchaus nach eigenem, von allen Gesetzen unabhängigem Empfinden,

um nicht zu sagen Gutdünken. Wenn man sagt, seine Formen ständen zwischen der Gotik und dem Rokoko, so könnte man auch sagen, sie seien jungbarock. Von allen Naturformen „abstrahieren" sie völlig. Aus anscheinend chaotischem Gewühl heben sie sich, wie plastisch in weichem Stoffe modelliert, in freiem Drange harmonisch hervor. Baukünstlerisch hat Obrist seine Formensprache namentlich in einer Reihe von Grabmälern und Brunnen verwertet. Seinem Brunnen im Hof des Kunstgewerbemuseums in München (Abb. 6) hat H. van de Velde einen besonderen Aufsatz gewidmet.

Unter Eckmanns und Obrists Einfluß entwickelte sich August Endell (geb. 1871). Gerade er stattete seine früheren Berliner Wohnbauten, Möbel und Gewebe mit überreich bewegten Flächenverzierungen im Sinne des Jugendstils aus. Namentlich die im Stuck ausgeführten Algen- und Polypenzieraten und ähnlichen Verschlingungen an seinem Sanatorium auf Föhr (1898), seinem Bunten Theater (1901) und seinen Festsälen an der Rosenthaler Straße in Berlin (1905—06) zeigen ihn von dieser Seite. Beruhigter erscheint sein Stil in der Trabrennbahn in Marienorf bei Berlin (1910) und in seinem Landhaus in Nowawes bei Potsdam, mit dem auch er in die alte Überlieferung wieder einlenkt.

Ähnliche Einflüsse verarbeitete der Westfale Bernhard Pankok (geb. 1872), der seinen maßvollen Jugendstilgeschmack hauptsächlich bei der Innenausstattung von Wohnungen spielen ließ, aber auch im Außenbau einem seiner Häuser etwas wie eine fein durchbrochene Spitzenhaube aufsetzte. Wohlverdienten Ruhm erntete der Meister als Maler schlichter, ausdrucksvoller Bildnisse, denen expressionistische Züge noch ganz fern liegen.

Paul Schultze-Naumburg (geb. 1867) verteidigte die Wiederanknüpfung an die Biedermeierzeit und schuf in diesem Sinne namentlich in Mitteldeutschland eine Reihe ansprechender Guts- und Landhäuser. Bruno Paul (geb. 1874) und Albin Müller (geb. 1871) zählen zu den geschäftigsten, aber ruhigsten, auf Zweckmäßigkeit, Klarheit und Geschmack ihrer Wohnbauten am meisten bedachten Baukünstlern dieser Reihe. Albin Müller gehört zu den von dem kunstsinnigen Großherzog Ernst Ludwig nach Darmstadt berufenen Meistern, die hier eine immer mit Geschmack dem Neuen zugewandte Künstlerniederlassung gründeten. Müllers eigenes Haus in Darmstadt ist, nur durch den Seitenwindfang gegliedert, ein Muster von schlichter Wahrheit des Grundrisses und Aufbaues ohne jeden Verlegenheitszierat; und seine Miethäusergruppe unter der Mathildenhöhe hat vorbildlich gewirkt. Bruno Paul, dem Popp ein Buch gewidmet, hat in ganz Deutschland eine Fülle geschmackvoller, ziemlich gleichmäßiger Landhäuser und Stadtvillen errichtet, die zu jenem Überlieferungsstil und von diesem zum Jungklassizismus hinüberleiten. Wir erinnern an das schloßartige Haus Hainerberg im Taunus, an dessen Gartenseite Geländer-

terrassen zu einem Teich herabführen. Jungionische Halbsäulen fassen hier die beiden Geschosse zusammen. Balkentragende Vorsprünge mit glatten dorischen Säulen aber schmücken Villen seiner Hand in Wiesbaden, Berlin und Frankfurt. Seine tadellose, im Innenbau klar und ruhig wirkende Kunst hat schon wieder einen akademischen Anstrich.

Abb. 6. Brunnen von Hermann Obrist im Hofe des Kunstgewerbemuseums zu München. Nach „Kunst und Künstler", 1914.

Weitaus der bedeutendste der von der Malerei und dem Kunstgewerbe ausgegangenen Architekten ist der Hamburger Peter Behrens (geb. 1868), über den z. B. Hoeber, Scheffler, Franz und Schäfer geschrieben haben. Seine Gemälde und Farbenholzschnitte, seine Zeichnungen für die Buchkunst und für ganze Hauseinrichtungen waren die Vorstufen seiner Baukunst. Behrens' Verzierungsstil verschmäht jeden Anschluß an Naturgebilde; er will, gestützt auf seinen Baustoff, rein geometrisch und konstruktiv wirken, bildete also die Lehren seines Landsmanns Semper selbständig weiter. Von München, wo er seit 1897 weilte, wurde er 1900 in die Künstlerkolonie nach Darmstadt, wo das Haus Behrens ihn bereits in voller Eigenart zeigt, von dort 1903 als Direktor der Kunstgewerbeschule nach Düsseldorf berufen; später siedelte er nach Berlin über; 1922 wurde er nach Wien berufen. In seinen eigentlichen Bauten geht Behrens stets von der geistigen Vorstellung aus, die er verkörpern will. Daß er das Haus des Archäologen Th. Wiegand in Dahlem in einem jungklassizistischen Stil mit seinen auch hier glatten dorischen Säulen hielt, und daß er das Bootshaus der Rudergesellschaft Elektra in Oberschöneweide im

ländlichen Gegenwartsstil mit Berücksichtigung der besonderen Bedürfnisse des Wassersports erbaute, ist natürlich genug. Sein kaiserlich deutscher Botschaftspalast in Petersburg aber, dessen Schauseite durch 14 mächtige halbsäulenartige Pfeiler mit kleinen Deckplatten durchaus senkrecht gegliedert und mit aller Wucht einer fast altägyptisch wirkenden Machtentfaltung ausgestattet ist, gehört zu den strengsten Monumentalbauten der Zeit Wilhelms II. Vor allem steht Behrens an der Spitze der deutschen Architekten, die großen Fabrikanlagen durch rhythmische Massenwirkung, selbstverständliche Schmucklosigkeit und zweckentsprechende Gliederung die feierliche Würde ernster, rastloser Arbeit geweihter Stätten verliehen. Gerade in seinen vorbildlichen Gebäuden dieser Art wurde die Zweckform durch das innere Gesicht des Meisters zur vollendeten Kunstform. Behrens' Hauptschöpfungen dieser Art sind die Bauten der Allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft am Humboldthain in Berlin, das Verwaltungsgebäude der Mannesmannwerke in Düsseldorf und der Automobilgesellschaft in Oberschöneweide. Ein Idealbau des Meisters war seine Festhalle auf der Werkbundausstellung (1914) in Köln (Taf. 1, Abb. 2). In ihr sprach sich antike Baugesinnung ohne antike Einzelformen aus. An der Gartenstadt- und Kleinsiedelungenbewegung endlich beteiligte Behrens sich durch die Schöpfung der Gartenstadt Lichtenberg bei Berlin und der Arbeiterkolonie der Blancke-Werke in Merseburg. Seine verstandesmäßige Einsicht tritt überall stärker hervor als seine Einbildungskraft.

Zwischen Wien und Berlin suchte Dresden während dieses Zeitraums sich durch die Berufung süd- und norddeutscher Architekten als Stadtbaumeister und als Lehrer der Technischen Hochschule oder der Kunstakademie in höherem Maße an der neuzeitlichen Entwickelung der Baukunst zu beteiligen, als die Aufgaben reichten, die es zu vergeben hatte. Die Baumeister, die auf Wallot folgten, pflegten daher meist nur wenige Jahre in Dresden auszuhalten. Wallots berühmtester Schüler, der Rheinländer Wilhelm Kreis (geb. 1873; S. 26), der seinem Meister bei der Innenausstattung des Ständehauses erfolgreich zur Seite gestanden und sich dann durch die massigen Bismarckfeuertürme auf verschiedenen Höhen Deutschlands (bei Dresden einen an jedem Elbufer) einen Namen gemacht hatte, nahm eine Berufung nach Düsseldorf an. German Bestelmeyer (geb. 1874), der von München kam, wurde, wie später Poelzig (S. 32), der in Breslau gewesen war, von Dresden nach Berlin fortberufen, kehrte aber 1922 nach München zurück. Der Bremer Fritz Schumacher (geb. 1869), der in Dresden in seinem Krematorium (Taf. 2) einen wunderbar der landschaftlichen Umgebung angepaßten, von allen historischen Formen losgelösten, aber zugleich aus dem Bedürfnis und aus der Phantasie eines echten Künstlers entsprungenen kleinen Edelbau geschaffen hatte, folgte einem Rufe

Abb. 1. Josef Hoffmanns Österreichisches Haus auf der Kölner Werkbundausstellung 1914
Nach dem Jahrbuch des Werkbundes, 1915

Abb. 2. Peter Behrens' Festhalle auf der Kölner Werkbundausstellung 1914
Nach dem Jahrbuch des Werkbundes, 1915

Fritz Schumachers Krematorium in Dresden (Vorderansicht)

Nach „Dekorative Kunst", 1912

nach Hamburg, wo wir seine reiche dortige künstlerische Tätigkeit verfolgen werden (S. 24). Hans Erlwein (1872—1914), der Oberbayer, der 1905 von Bamberg nach Dresden berufen wurde und 1914 durch einen Kraftwagenunfall in Frankreich sein Leben verlor, hatte sich, nachdem er sich aus seinen geschichtlich belasteten Anfängen herausgearbeitet, schon vor seiner Ankunft in Dresden zu einem geschickten Vertreter jener Richtung entwickelt, die die Überlieferung da wieder aufnahm, wo sie im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts unterbrochen worden war. In Dresden gab er dem Theaterplatz durch die Verlegung und Neugestaltung des „Italienischen Dörfchens" in Verbindung mit der neuen Augustusbrücke, an der auch Kreis mitgearbeitet hatte, eine neue, monumentale Haltung; von seinen übrigen Dresdner Schöpfungen zeichnet sich sein Schlachthof im Ostragehege durch malerische Anpassung an die landschaftliche Umgebung, sein König-Georgs-Gymnasium am Fiedlerplatz durch übereinstimmende Klarheit des Grundrisses und Aufrisses, durch großzügige Massengliederung und vornehme Schmuckformen aus. Im wesentlichen sein Werk sind dann auch die klassizistischen jungionischen Säulenhallen des neuen städtischen Kunstausstellungsgebäudes in Dresden.

In Dresden geblieben von den dorthin berufenen Baukünstlern ist Martin Dülfer (geb. 1859), der, Schlesier von Geburt, Berliner und Münchner seiner künstlerischen Erziehung nach, zu den vornehmsten deutschen Baukünstlern jener Art gehört, die, von der Anknüpfung an örtliche Überlieferungen des 18. Jahrhunderts ausgegangen, im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts die Befreiung von allen geschichtlichen Bauformen auf ihr Banner schrieben, um im zweiten Jahrzehnt desselben Jahrhunderts allmählich wieder alte klassische Formen, wie namentlich die Säulenfronten, mit ihrem modernen Empfinden zu vereinigen. Dülfers frühere Richtung veranschaulichen sein Kainz-Saal (Tonhalle) von 1898 und sein barockes Haus der „Allgemeinen Zeitung" von 1900 in München. Seine Entwickelung bis 1910 hat Max Creutz geschildert. Dülfers Hauptschöpfungen sind Theaterbauten. Wirkt sein Theater in Meran (1899—1900) bei aller Selbständigkeit der Einzelformen noch südlich-klassizistisch-heiter, so zeigen seine beiden machtvollen, wesentlich eigenartigen, von allen kunstgeschichtlichen Erinnerungen befreiten Theater in Dortmund (1903) und in Lübeck (1902) ihn in der ganzen Großzügigkeit seiner Gesamtformenbildung und der ganzen Frische und Fülle seiner Einzelgestaltungen. Auch Dülfers reizend abgemessene Villen Schenk in Freiburg i. Br. (1905) und Philipson in Osnabrück (1907), die sich fein dem verschiedenen örtlichen Grundgefühl anpassen, gehören zu den besten ihrer Art. Im Jahre 1906 nach Dresden berufen, ist das Glück ihm hier weniger hold gewesen. Bei fast allen folgenden großen Theaterbauwettbewerben erhielt Dülfer Preise, aber nicht die Ausführung. Selbst auf den Bau des Dresdener Schauspielhauses, der ihm wenigstens zum Teil übertragen war,

verzichtete er schließlich. Die einzige große Schöpfung, die ihm in Dresden vergönnt worden, war eines der Haupthäuser der Neubauten der Technischen Hochschule an der Ecke der George Bähr- und der Bergstraße. Der Backsteinbau mit weißen Steineinfassungen gehört in der Neuheit seiner Massengliederung, dem Adel seiner Verhältnisse und der feinen Durchbildungen aller Einzelheiten zu den vornehmsten Schöpfungen dieser Richtung. Der massive, von der Meridiankuppel bekrönte Kupferturm bedrückt den Bau nicht, wie das gerade in Dresden manche ähnliche, eine Zeitlang übliche geschlossene Kupfertürme in ihrer massiven Schwere tun, sondern hebt ihn stilvoll mit empor. Auch die jüngsten Neubauten der Technischen Hochschule hat Dülfer entworfen. Der Schwabe E. Högg (geb. 1867) endlich, der 1911 nach Dresden berufen wurde, hatte seine Hauptwerke in Bremen geschaffen (S. 25). In Dresden rührt z. B. der Neubau der Fabrik Heinrich Ernemann auch von ihm her.

Von den einheimischen Dresdener Baumeistern können hier nur noch wenige hervorgehoben werden. Oswin Hempel, der auf der Kölner Werkbundausstellung 1914 mit einer hübschen Laubengangstraße vertreten war, hat in der Nähe Dresdens das frei klassizistische Landhaus Wolf zu Coßmannsdorf geschaffen; Otto Schubert (geb. 1876) hat in der Umgegend Dresdens eine Reihe feiner und moderner, im Überlieferungsstil gehaltener Landhäuser gebaut, von denen das Haus Hans Wolfg. Singers genannt sei; Heinrich Tscharmann (geb. 1859) ist der Meister des vornehmen großen Gartenwohnhauses Comeniusstraße 32, das etwa den Stil Bruno Pauls mit freieren, plastischeren Einzelformen ausgestattet zeigt; Oskar Kramer aber ist der Schöpfer des eigenartig trutzigen, an deutsche Renaissance nur entfernt anknüpfenden Landgerichts am Münchener Platz, das man mit seinen Felsenausbauten und seinem schweren Kupferturm als expressionistisch zu bezeichnen versucht ist. Einflußreicher noch waren die Meister zweier Baukünstlerfirmen in Dresden, die zu ihrer Zeit viel beigetragen haben, dem neuen Dresden sein neues Gepräge zu geben: William Lossow (1852—1914), der anfangs mit Viehweger mehr in der alten historischen Richtung, später mit Hans Max Kühne mehr im Sinne der Wiederanknüpfung an den Stil unserer „guten alten Zeit" arbeitete, gehörte zu den am meisten geschätzten Dresdener Baumeistern. Lossow und Viehweger bauten noch 1900 die Garnisonkirche in Dresden-Neustadt in durchaus historisch gemeintem romanischen Stil, das Viktoriahaus in Dresden-Altstadt im Stile der deutschen Renaissance, dann aber die prächtige, mit echtem Material prunkende Landständische Bank in Dresden schon in selbständiger und mit ganz neuen freien Einzelformen an Renaissancevorbilder anklingender Formensprache. Lossow und Kühne sind unter anderem die Schöpfer des neuen, etwas schwerfälligen Dresdener Schauspielhauses und unter Mitwirkung Rudolf Bitzans des großartigen Leipziger

Hauptbahnhofs, der bei all seiner Zweckmäßigkeitsschönheit klassizistische ionische Halbsäulen nach außen kehrt. Hans Max Kühne (geb. 1874) hielt seine vornehmen Bauten der Abteilung „Der Mensch" auf der Hygiene-Ausstellung von 1911 in durchaus jungklassizistischem, dorischem Stil. Im öffentlichen und im Privatbau ist er reichlich beschäftigt.

Eine besondere Stellung in der Entwickelung des deutschen Baustils dieser Zeit nimmt die Baufirma Schilling und Gräbner in Dresden ein. Rudolf Schilling (geb. 1853), ein Sohn des berühmten Bildhauers, vertrat in ihr mehr die eigentliche Baukunst, Julius Gräbner (1859 bis 1917), ein unerschöpflicher Erfinder und feiner Zeichner neuer Schmuckformen, mehr die Verzierungskunst. Im Anschluß an Eckmann und seine Nachfolger bildete Gräbner den Jugendstil zu einem neuen „Baumstil" weiter, ohne, wie es scheint, sich eines Zusammenhangs mit dem sächsischen Baumstil des 16. Jahrhunderts bewußt zu sein. Diese Verzierungsweise, die wir in anderer Art an Olbrichs Ausstellungshaus in Wien fanden, ist, wenn wir richtig sehen, in keiner anderen Stadt so eindringlich — um nicht zu sagen aufdringlich — in die Großbaukunst verpflanzt worden wie in Dresden. Begonnen hatten Schilling und Gräbner mit Bauten, wie ihrem großen Speise- und Kaffeehaus am Pirnaischen Platz, noch ganz im hergebrachten prunkenden Barockstil der bösen alten Zeit, wie ihrem Rathaus in Dresden-Löbtau (1887—94) in schmucker, fast zierlicher deutscher Renaissance, und wie ihrer schönen Lutherkirche in Zwickau in recht selbständig durchgearbeitetem romanischen Stil. In den Schmuckplatten am Turmportal dieser Kirche treten schon die Liniengewinde der neuen Verzierungsart hervor. Bei der Erneuerung des Inneren der Dresdener Kreuzkirche nach ihrem Brande wandten Schilling und Gräbner 1901 den neuen „Baumstil" im Deckenschmuck etwas spielerisch, aber voll entwickelt an; Wurzel, Stamm und Zweigverästelungen bilden die Jugendstil-Liniengewinde, denen das Baumlaub Ruhe und Halt zu verleihen sucht; und 1901 schufen sie auch das Haus der Sächsischen Handelsbank (jetzt Teil der Deutschen Bank, Abb. 7), dessen Zierflächen innerhalb der schweren Rustika Musterbeispiele desselben Baum- und

Abb. 7. Schilling und Gräbner: Eingang zur Sächsischen Handelsbank (jetzt „Deutschen Bank") in Dresden. Nach Photographie.

Blattstils sind. In einigen Zierfeldern an frühgermanische und keltische Bandgeflechte erinnernd, schließt dieser Schmuck sich im oberen Friesband wieder zu einer gedrungenen Gruppe großblätteriger Bäume zusammen. Auch an den Säulenkapitellen im Inneren dieses Bankhauses und am Äußeren der Pirner und Franzschen Erzgießerei in Dresden-Löbtau verwandten Schilling und Gräbner diese Zierweise, deren Wert im Großbau freilich zweifelhaft erscheint. Aber gerade in jenem Bankhause wird man ihr einen eigenartigen Reiz nicht absprechen. Nach 1903 überließen Schilling und Gräbner diese Schmuckformen den Nachahmern. Ihr Stadtwohnhaus des Amtsgerichtspräsidenten Becker von 1905 in der Querallee in Dresden ist ein ebenso frei wie vornehm und ruhig gegliederter Neubau, dessen Außenpfeiler in einer neuen, in Dresden besonders beliebt gewordenen Weise verziert sind. Stehende kartuschenartig umrahmte Rechteckfelder werden in der ganzen Höhe der Ständerfläche unverkettet übereinandergereiht. Schilling und Gräbners Christuskirche in Strehlen (1906) aber ist mit ihren ausgebauchten, fein gegliederten Seitenwänden, ihren kleinen, mit überriegelten Kegelhauben bedeckten Vordertürmen, ihrem hohen, ebenso bedeckten, von goldenen Kreuzen bekrönten Hauptturmpaar und ihrem vornehm durchgebildeten Innern eine in ihren Einzelformen von allen baugeschichtlichen Erinnerungen befreite und doch anheimelnd kirchlich wirkende Neuschöpfung. Die zahlreichen geschmackvollen Villenbauten der Firma, der Rudolf Schillings Sohn, Otto Schilling, nach Gräbners Tode beitrat, können hier nicht aufgezählt werden. Einen Fortschritt im Sinne des beruhigten Zeitgeschmacks aber vertrat das 25 Achsen breite und mit den Dachräumen sechs Geschosse hohe Verwaltungsgebäude der Dresdener Ortskrankenkasse am Sternplatz (1913—14), dessen Treppenhaus sich still und großzügig entfaltet.

Endlich dürfen wir für Dresden Heinrich Tessenow (geb. 1876) in Anspruch nehmen, den Meister, den Behrendt als den Begründer und Hauptvertreter der neuen „Primitiven" nennt, während Scheffler ihn als Reformator bezeichnet, neben dem selbst Muthesius und Riemerschmied als Romantiker erscheinen. Er war Schüler Dülfers in Dresden gewesen und hatte sich eine Zeitlang Schultze-Naumburg angeschlossen, wandte sich dann aber in Dresden der ehrlichsten und schmucklosesten Schlichtheit zu, die nur die einfachsten Baugesetze gewissermaßen kristallisiert und verkörpert. In Hellerau bei Dresden schuf er eine Reihe mustergültiger kleiner Einfamilienhäuser, vor allem aber das Dalcrozesche Institut mit seiner schlicht-vornehmen Fest- und Spielhalle, in der nach Behrendts Ausdruck „stille, zarte Verhältnismusik erklingt".

Von Dresden nach Hamburg aber führt uns Fritz Schumacher (geb. 1869), dessen poesievollste Schöpfung bisher das Dresdener Feuerbestattungshaus (S. 20)

geblieben ist. Nach Hamburg berufen, aber vollzog er hier neben dem Schleswiger Fritz Höger eine Umwälzung des ganzen Bauwesens auf der Grundlage jener Überlieferungskunst im besten Sinne des Wortes, die, an bodenständige Baustoffe und heimatliche Vorbilder anknüpfend, diese im Sinne moderner Baugrundsätze selbständig weiterbildete. Schumacher fielen die staatlichen und behördlichen Aufträge zu. Höger widmete sich besonders dem Bau großer Geschäftshäuser, für die er mustergültige neue Gestaltungen erfand. Den heimischen Backstein benutzten beide als Hauptmaterial, das nur hier und da mit Sandstein verbrämt wurde. Höger, den z. B. Jakstein und Westheim gewürdigt haben, zog vorzugsweise die Bildhauerkunst als schmückende Schwester heran. Schumacher, über den z. B. Fritz Stahl und J. Scharvogel geschrieben haben, wußte, wo es angebracht war, die Eintönigkeit des Backsteinbaues durch reichere Gliederung, feiner abgewogene Verhältnisse und selbständige, dem Material entlehnte und mit Formsteinen und glasierten Ziegeln arbeitende Schmuckformen und Schmuckfarben zu beleben. Beider Kunst ist gesund bis ins Mark und entbehrt doch nicht verfeinerter künstlerischer Reize. Beide werden dem Einzelhaus gerecht und haben dabei doch stets das Ganze im Sinne echter Städtebaukunst im Auge. Hervorgehoben seien von Schumachers Hamburger Bauten die Kunstgewerbeschule mit ihren drei durch ionisierende Pilaster mit Hängekranzkapitellen zusammengefaßten Obergeschossen, ihrem wagerecht gebrochenen Mansardendach, ihrer kleinen, von schlichten Backsteinpfeilern getragenen Eingangstür und ihrem großartig schlichten Treppenhaus; das trutzig massige Lotsenhaus mit seinem noch massigeren Viereckturm und dem kleinen, schräg überdachten, auf schlichten Rundsäulen ruhenden unteren Umgang und das Gewerbehaus, das mit seinen Rundbogenarkaden vor dem Eingang, seinen Blendbogenarkaden an den Seitenflügeln, die von geschweiften Hochgiebeln bekrönt werden, fast einen barocken Eindruck macht. Auch die Technische Lehranstalt mit ihrem feinen, von Pfeilern mit Standbilderischen eingefaßten Eingang und das Haupthaus im Stadtpark mit seinem halbkuppelartigen Kupferdach und seinem reichen, feinen Reliefschmuck gehören zu Schumachers reizvollsten Hamburger Bauten. Die berühmtesten Geschäftshäuser Högers sind das siebenstöckige fensterreiche Rappoldhaus mit seinem barock gewellten Hochgiebelrand, seinen Backsteinlauben und seinem plastischen Schmuck im Sinne deutscher Renaissance und das Klöpperhaus am ehemaligen Schweinemarkt mit seinen launigen Fresken aus dem Kaufmannsleben von Karl Walser und seinem ruhig schönen Bildwerkschmuck aus dem Tierleben von August Gaul.

Verweilen wir noch einige Augenblicke im Norden, so treffen wir in Bremen zunächst den später nach Dresden berufenen Schwaben E. Högg (vgl. S. 22), den Schöpfer selbstempfundener ländlicher Kirchen mit überwiegenden Dächern und

niedrigen Wänden, niedersächsisch anmutender Landhäuser und der schönen Backsteinpfeilerhalle der hochgegiebelten Friedhofskapelle Lilienthal bei Bremen, dann aber namentlich Fr. Gildemeister, der, in der Weserstadt als hervorragender Gartenarchitekt tätig, die neue geradlinige Richtung mit weiten Flächen und bepflanzten Ecken und Rändern bevorzugt. In Hannover aber vertritt Karl Siebrecht die neue Richtung in Wohnbauten, wie dem Herrenhause Auermühle mit seiner zugleich als Treppenraum dienenden Wohndiele, aber auch in modernen Fabrikanlagen, wie der massig getürmten Bahlsenschen Keksfabrik.

An den Rhein führt uns zunächst Bruno Schmitz, der 1856 in Düsseldorf geborene Meister der wuchtigen neudeutschen Denkmalskunst. Schmitz gehört zu den Künstlern, die um 1895 alle historischen Formen von sich wiesen, um mit selbständigem Formensinn und großzügiger Baugesinnung Neues zu schaffen. Bekannt im ganzen Deutschen Reich wurde er vor allem durch seine großen, im Verein mit tüchtigen Bildhauern seiner Zeit ausgeführten Kaiserdenkmäler, die sich in majestätischen Terrassenbauten und wuchtiger Massengliederung erheben; 1896 wurde das gewaltige, von einer Kaiserkrone überragte Bauwerk des Kyffhäuserdenkmals (Bildhauer N. Geiger und E. Hundrieser), in demselben Jahre das Kaiserdenkmal auf dem Wittekindberge über der Porta Westfalica (Bildhauer Zumbusch), 1897 am deutschen Eck in Koblenz sein Kaiserdenkmal (Bildhauer Hundrieser) enthüllt, dessen 22 m hoher Unterbau im Halbkreise von einer wuchtigen Pfeilerhalle umschlossen wird. Im Jahre 1895 aber erhielt Schmitz den Auftrag, das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig zu schaffen, das erst 1913 enthüllt wurde. Der mächtige Terrassen- und Stufenbau bildet inwendig einen hohen, in verschiedenen sich nach oben verengenden Kreisgalerien zugänglichen Steilkuppelraum, von außen aber, oben mit einer Aussichtsplatte bedeckt, in verschiedenen sich verjüngenden Absätzen ansteigend, eine Art Stufenpyramide, die an fernher kommende Überlieferungen erinnert. Die machtvollen, aber ungeschlachten Kolossalbildwerke Franz Metzners, die den Bau inwendig füllen und seinen obersten Absatz im Kreise umgeben, lassen sich nicht von ihm loslösen. Man kann, wie man getan, den „Furor Teutonicus" in diesem Riesendenkmal verkörpert sehen; aber es wird niemand verdacht werden, wenn er sich das Ganze etwas weniger schwerfällig wünschen möchte. Von den übrigen Bauten Bruno Schmitz' gehört das Speisehaus Rheingold in Berlin, wohin der Meister schon 1898 übersiedelte, in der festen Geschlossenheit und doch innerlichen Freiheit seiner Bau- und Schmuckformen zu seinen glücklichsten Schöpfungen.

Wilhelm Kreis (S. 20) entwickelte sich in Düsseldorf zu einem Hauptvertreter der Richtung, die alte Überlieferungen selbständig wieder aufnahm und schließlich in dem wuchtigen Jungklassizismus endete. Schon sein schlichtes Rathaus in Herne,

dessen Erdgeschoß auf Rundbogen ruht, während seine Obergeschosse durch vier basenlose, mit ionischen Kapitellen versehene Pfeiler zusammengehalten werden, wirkt klassizistisch; noch klassizistischer bei aller ursprünglichen Wucht das mit rundturmartigen Eckvorsprüngen versehene, 1910—12 entstandene Provinzialmuseum in Halle, dessen schöner Binnenhof im Viereck durch alle Geschosse von flachgedeckten dorischen Säulengalerien umzogen wird. Die breite Eingangsvorlage ist mit ionischen Säulen, ihr Mittelaufsatz sogar mit annähernd korinthischen Säulen geschmückt. Die Flügel von Kreis' Teehaus auf der Kölner Werkbundausstellung, dessen Mittelbau rund war, zeigten ausgesprochene Tempelfronten. Mit glatten dorischen Säulen schmückte Kreis den Hauptbau der Düsseldorfer Ausstellung von 1915. Bedeutsame Neuschöpfungen sind seine großen Warenhäuser in Köln, Düsseldorf und Elberfeld; an der Industriebaukunst unserer Zeit aber beteiligt er sich z. B. durch den Zweckbau der Jüngstschen Maschinenfabrik in Düsseldorf, der de Fries eine großzügige, fast „kristallinische" Wirkung nachsagt.

Neben Kreis arbeiteten in Düsseldorf z. B. Friedrich Becker, der Meister der kreisrunden Luftschiffahrtshalle und der giebeltempelartigen Sporthalle der Kölner Werkbundausstellung von 1914, und E. Fahrenkamp, der Schöpfer des Krefelder Theaters, dessen große Eingangshalle von sechs ausnahmsweise wieder einmal korinthischen Säulen getragen wird. Als ein rheinischer Hauptvertreter der Siedelungsbaukunst aber erwies sich G. Metzendorf (geb. 1866) in Essen, der Schöpfer des niederrheinischen Dorfes auf der Werkbundausstellung, dessen Hauptleistung (seit 1901) die Gartenstadt Margarethenhöhe bei Essen mit ihren originellen Marktfassaden, ihren Reihen- und Einzelhäusern von ebenso zweckmäßiger wie ansprechender Bauart ist. Schließlich wurde Fritz Schumacher (S. 24) von Hamburg nach Köln berufen, um dessen niedergelegte Festungswerke in baukünstlerisch vornehme Stadtanlagen zu verwandeln.

Im Süden des Deutschen Reiches stehen München und Stuttgart, denen Karlsruhe und Darmstadt folgten, an der Spitze der baugeschichtlichen Bewegung. Dem Übergang gehören noch Max Littmann (geb. 1862 in Chemnitz) und Richard Heilmann (geb. 1852) an, die weniger in der Formensprache als in der Anlage als Neuerer auftraten. Ihr Prinzregententheater in München von 1901, das nach dem Vorbild des von Otto Bruckwald (1841—1904) errichteten Festspielhauses in Bayreuth zu der antiken Form des Aufbaues des Zuschauerraums zurückkehrt, wurde als umstürzende Tat empfunden. Littmanns neue Stuttgarter Theater aber, „das kleine Haus" mit seinen vier glatten korinthischen Säulen im Giebeleingang und „das große Haus", das den ausgebauchten Zuschauerraum mit sechs Paaren ionischer Eckkapitellsäulen nach außen kehrt, stehen in jeder Hinsicht

auf dem Boden der guten alten Überlieferung; und dasselbe gilt von Littmanns neuem Kurhaus in Kissingen, das außen mit korinthisierenden Doppelsäulen, innen mit toskanisierenden Erdgeschoßpilastern unter ionischen Eckkapitellsäulen prangt.

Als erster der Neuerer tritt in München Theodor Fischer von Schweinfurt (geb. 1862) hervor, dessen Lebenswerk Baumgärtel zusammengefaßt hat. Ausgegangen von dem Neubarock seines Lehrers Thiersch, lernte er unter Wallots Leitung die Überlieferung mit eigenem Empfinden zu erneuern, gelangte aber schon bald wenigstens grundsätzlich zur vollen Befreiung, wenn auch nicht von baugeschichtlichen Erinnerungen, so doch von baugeschichtlichen Vorbildern. Dem Geiste jeder Bauaufgabe sucht er nicht nur die Raumgestaltung, sondern auch die Formensprache abzugewinnen. Das Äußere seiner Bauten spiegelt ihr Inneres wider. Von 1889 bis 1901 arbeitete Fischer in Dresden und in München; 1901—08 wirkte er als Lehrer an der Technischen Hochschule in Stuttgart; dann kehrte er nach München zurück. Der Umfang der Bautätigkeit Fischers auf allen Gebieten der Baukunst in ganz Süd-, teilweise aber auch Mittel- und Norddeutschland ist kaum übersehbar. Von seinen Kirchen ist die protestantische Erlöserkirche in München-Schwabing, die 1901 vollendet war, das Muster einer evangelischen Kirchenschöpfung: von außen mit ihrem hohen Giebelturm ernst und wuchtig gegliedert, von innen ein weiter Predigtsaal, dessen Doppelemporen von gedrungenen Rundsäulen mit ganz frei und für jede Säule besonders erfundenen Kapitellen getragen werden. Massiger noch im Aufbau, klarer durchgebildet noch im Innenbau (Taf. 3, Abb. 2, bei S. 32) ist die 1908 vollendete Garnisonkirche in Ulm, deren Doppeltürme bis hoch hinauf zusammengewachsen erscheinen. Fischers ruhig-vornehme Erlöserkirche in Stuttgart mit ihren neuartig wiedergegebenen, zum Teil überlieferten Formen wurde 1909 eingeweiht. Von den weltlichen öffentlichen Gebäuden des Meisters in Süddeutschland seien die Prinzregenten-, die Max-Josephs- und die köstlich geschlossene Wittelsbacher Brücke in München (1904—05), das Volkshaus Siegle in Stuttgart (1912), das Cornelianum und Stadthaus in Worms (1908—10), das Polizeigebäude in München (1909—14), das reizvolle Volkshaus der Pfullinger Hallen bei Reutlingen und das barock angehauchte Kunstausstellungsgebäude in Stuttgart mit seinen breiten Loggien und seiner säulenumkränzten Kuppel (1913) genannt. Zu Fischers Hauptschöpfungen in Mitteldeutschland gehören der wunderbar ausgeglichene Gruppenbau der neuen Universität in Jena (1905—08), das Stadtmuseum in Kassel (1913) und die anmutige Haupthalle der Werkbundausstellung in Köln (1914). Seine immer schlicht und wahr empfundenen, immer aus Eigenem gestalteten Wohnbauten für Stadt und Land, für Vornehme und Arme, für Eigenbesitzer und Mieter lassen sich nicht zählen. Von seinen Kleinsiedelungen zeichnet sich „Neuwestend" zu

München durch geschlossene Form aus. Auch in Hellerau bei Dresden hat er mitgeschaffen. Ohne eine eigentliche Führernatur zu sein, erlangte Fischer durch seine zugleich ehrliche und moderne Baugesinnung einen weithin wirkenden Einfluß.

Aus München ging auch German Bestelmeyer (geb. zu Nürnberg 1879) hervor, dem Stahl einen Aufsatz gewidmet hat. Bestelmeyer, der schon Fischers Schüler war, ist, wie dieser, immer sachlich, immer baukünstlerisch echt, immer selbständig in der Verwertung alter oder neuer Motive; ohne ausgesprochene Eigenart, wird er jeder neuen Aufgabe aus ihren eigenen Bedingungen und denen ihrer Umgebung heraus gerecht. Seine Bauten wirken meist so überzeugend, daß man gar nicht in Versuchung kommt, ihnen ihre Herkunft nachzurechnen. Aufsehen erregte er zuerst mit seinem prächtigen Erweiterungsbau der Münchener Universität (1906 bis 1910). Die Einzelheiten ihrer Prachträume, wie der fest in sich beschlossenen Vorhalle mit ihren trapezförmigen Säulenköpfen, der großen Halle mit ihrer kassetierten Oberlicht-Zwickelkuppel und des vornehmen Treppenhauses mit seinen eigenartigen Kelchkapitellen, lösen hier und da byzantinische Anklänge aus. Massig wirkte Bestelmeyers Deutsches Gebäude auf der Kunstausstellung in Rom (1911), dessen Brunnenhof von stämmigen dorischen Säulen gebildet wurde. Sein Germanisches Museum der Harvard University in Nordamerika (1911) redet die Formensprache schlicht deutschen Barocks im Übergang zum Zopf, wogegen seine Schmuckhöfe im Germanischen Museum zu Nürnberg doch fast zu italienisch für ein solches dreinblicken. Bestelmeyer gewann mit dem Bildhauer Hahn den ersten Preis für das Bismarckdenkmal bei Bingen am Rhein, für sich aber 1916 den ersten Preis für das Haus der Freundschaft, das in Konstantinopel errichtet werden sollte. Seine Mitbewerber waren Peter Behrens (S. 19), Paul Bonatz (S. 30), Hugo Eberhardt (S. 31), Martin Elsässer (S. 30), August Endell (S. 18), Th. Fischer (S. 28), Bruno Paul (S. 18), Hans Poelzig (S. 32), Rich. Riemerschmied (s. unten) und Bruno Taut (S. 33). Der Hauptvorzug des Bestelmeyerschen Planes, der entfernt an italienische Renaissance anklang, bestand in der großen Klarheit seiner Raumverteilung.

Der Münchener Hauptvertreter jener von der Malerei und dem Kunstgewerbe ausgegangenen Richtung, die den Bau vorzugsweise als Gehäuse seines Inhaltes auffaßten, Richard Riemerschmied (geb. in München 1868), war hauptsächlich an den „Deutschen Werkstätten" in Hellerau bei Dresden beteiligt, und ihm fällt auch als Baumeister ein Hauptanteil an der Herstellung der Arbeiterhäuser der sächsischen Gartenstadt zu. Einzelne geschmackvolle Landhäuser der Richtung, die wir schon kennen, schuf er namentlich in Süddeutschland. Wir erinnern an sein Haus Wieland in Ulm. Daß er zum Wettbewerb für das Haus der Freundschaft in Konstantinopel zugezogen wurde, zeugt von der Wertschätzung, die ihm auch im Kreise der Baumeister zuteil wurde. Sein Entwurf bringt statt eines Innenhofes

einen Außengarten, und bezeichnend genug sagt Heuß in bezug auf ihn: „Wenn man an die Schlagwort-Antithese erinnern will, die eine Zeitlang geläufig war: ob von außen nach innen oder von innen nach außen gebaut werde, so trifft für diesen Entwurf die letzte Forderung am vollkommensten zu."

Über andere Münchener Baumeister dieser Zeit hat Kalkschmidt berichtet. O. E. Biebers und A. Hollwecks Haus der Münchener Versicherungsgesellschaft unterscheidet sich von den norddeutschen Geschäftshäusern, die wir kennengelernt haben, unvorteilhaft durch den Charakter eines üppigen fürstlichen Stadtpalastes in halbbarocker Hochrenaissance, den er zur Schau trägt. Sachlicher blickt R. Schachners mächtiges Krankenhaus in München-Schwabing drein, dessen bautechnische Gestaltung wesentlicher ist als seine baukünstlerische Durchbildung. Die Rundbogen der Arkaden des Erdgeschosses wirken durch ihre Überhöhung mit Dreieckaufsätzen fast wie Kielbogen. Frei und modern zugleich erscheint Hugo Kaisers gelb angestrichenes, rot bedachtes Hauptzollamt in München, dessen einfache innere Schmuckformen aus den Eigenschaften des Eisenbetons entwickelt sind. In Nürnberg schließt Ludwig Ruff, der Schöpfer der dortigen Gartenstadt Werderau, sich an.

Die Stuttgarter Baukunst beherrscht neben Th. Fischer namentlich der Lothringer Paul Bonatz (geb. 1877), dem Hänselmann nachgegangen ist. Bonatz kam 1902 als Assistent Fischers, dessen Nachfolger er 1908 wurde, an die Technische Hochschule in Stuttgart. Er arbeitet hauptsächlich mit seinem gleichgestimmten Freunde F. E. Scholer zusammen. Scholer schafft in der Regel die bautechnische Grundlage, Bonatz die baukünstlerischen Rhythmen und stimmungsvollen Schmuckteile. Das Ergebnis ihrer gemeinsamen Arbeit pflegt von seltener Überzeugungskraft zu sein. Ihre Grundrisse wirken durch die „ebenmäßige Klarheit ihres Achsensystems", ihr Aufbau durch seine konstruktive Ehrlichkeit. Ihre hauptsächlichsten Idealbauten sind die pantheonartige, mit kreisrundem Hauptsaal ausgestattete Festhalle in Hannover, deren breiter Giebel, in den eine Mittelnische vom Erdboden aus hineinragt, von acht kaum noch dorisch zu nennenden Säulen getragen wird, und der erst teilweise ausgeführte Rundbau der Ausstellungs- und Festhalle in Stuttgart, deren innerer Kranz von 24 Säulen fast ägyptisch wirkende Kelchkapitelle trägt. Ihre Lagerhäuser der Sektkellerei Henkell Trocken in Biebrich, ihre Universitätsbibliothek in Tübingen und vor allem ihr Stuttgarter Hauptbahnhof sind Musterschöpfungen jener Baukunst, deren Hauptformen, nur leicht rhythmisiert und geschmückt, aus ihren Zweckformen entwickelt sind.

Schüler Fischers in Stuttgart ist auch Martin Elsässer, dessen Hauptschöpfungen eine Markthalle und eine Kirche sind. Seine Markthalle in Stuttgart hat kein Geringerer als der Berliner Baumeister Hugo Straumer als Meisterwerk des Eisenbetonbaues und der modernen Gotik gefeiert, die keine Gotik der Stilmerk-

male, sondern eine Gotik der Gesinnung sei. Seine Stadtpfarrkirche auf dem Stuttgarter Gauberg aber ist doch in ziemlich nüchternem Biedermeierzopfstil gehalten.

In Karlsruhe, wo der vielseitige Max Läuger, der Schöpfer des reich mit Bildwerk geschmückten in drei Geschossen mit dorischen Halbsäulen prunkenden Varieté-Theaters in Basel, als Keramiker, Gartenkünstler und Architekt wirkt, hat Wilhelm Vittali großartige neue Stadtanlagen im Stil des ausgehenden Barocks im Anschluß an den neuen Bahnhof geschaffen. Friedrich Ostendorf aber wirkt hier hauptsächlich als Lehrer und Bautheroetiker. Entwerfen ist nach ihm das Suchen der einfachsten Erscheinungsform für das gegebene Bauprogramm. Die historischen Formen lobt er als allgemeinverständliche Sprache; die Zeit um 1800 empfiehlt er wegen ihrer Fortentwickelungsfähigkeit.

In Offenbach hat Hugo Eberhardt zwischen 1910 und 1914 durch die Errichtung vornehm und modern, zweckentsprechend und baukünstlerisch zugleich gehaltener Geschäftshäuser, Fabrikanlagen und Wohnhäuser neue Stadtbilder im Sinne einer gesunden Städtebaukunst geschaffen, die Hoeber als „Vergeistigung einer Industriestadt" gefeiert hat. Mannheim hat durch H. Esch eine eigenartig angelegte und fein durchgeführte Gartenstadt von kreisrundem Grundplan erhalten. In Darmstadt aber entfaltete sich, wie wir gesehen haben (S. 12 u. 18), unter dem Schutze des kunstsinnigen Großherzogs Ernst Ludwig zunächst auf der Mathildenhöhe eine schmucke neue Baukunst, deren Hauptmeister, wie Behrens, Olbrich und Albin Müller, von auswärts herangeholt wurden. Hervorzuheben wären hier z. B. noch Friedrich Pützer, der Meister des in gutem Sinne modern wirkenden Darmstädter Bahnhofs und der hübschen Arbeiterstadt der chemischen Fabrik Merck & Co. Als Schöpfer klassischer Brunnen gehört auch H. Jobst hierher. Darmstädter von Geburt aber war eben Alfred Messel (S. 15), der in Berlin bereits sein neue Bahnen weisendes Warenhaus geschaffen hatte, als er seiner Vaterstadt sein feinfühlig an das heimische Barock anknüpfendes Museum schenkte.

Das aufreizend Neue war anfangs aus Wien gekommen, kam schließlich aber wieder aus Berlin. Von expressionistischem Empfinden war in der ganzen Baukunst, die zwischen 1900 und 1904 vielleicht auf dem Wege gewesen war, sich von der ganzen Vergangenheit loszusagen, in der deutschen Durchschnittsbaukunst dieser Zeit kaum etwas zu spüren gewesen. Von Berlin gingen die abermaligen Neuerer aus, deren letzte Schöpfungen, die freilich meist nur erst als Entwürfe auf dem Papier Gestalt gewannen, in den expressionistischen Kreisen und Zeitschriften fast allein als wirklich moderne Baukunst anerkannt werden. Die Hauptvertreter dieser Richtung sind Poelzig und Taut; aber auch Meister wie Hoetger, der Bildhauer, ist als

Baukünstler ähnlichen Sinnes zu nennen. Die „Revolution der Architektur", die Gerstenberg geschildert hat, beginnt erst mit diesen Meistern und ihren Jüngern.

Seinen engen Zusammenhang mit der Baukunst hat Bernhard Hoetger (geb. 1874; S. 56) schon im Platanenhain in Darmstadt und an anderen Orten erwiesen. Als Baukünstler schlechthin tritt er uns in seinem hübschen, Heimatkunst und Eigenkunst zugleich atmenden ländlichen Wohnhaus in Worpswede entgegen. Als gewaltiger Bauschöpfer aber zeigt ihn sein Entwurf für die Bahlsensche Keksfabrik in Hannover, die in ihrer massig geschlossenen, an ägyptische Pylonen und Tempel mahnenden Wucht, turmüberragt, klar im Grundriß, zyklopenhaft im Aufbau, freilich eher als Tempel einer neuen Weltanschauung denn als Kuchenbäckerei einer deutschen Provinzialstadt gedacht zu sein scheint.

Hans Poelzig (geb. 1869), dem sich z. B. Fritz Stahl, Paul Westheim, Fr. Landsberger und Müller-Wulckow gewidmet haben, ist Berliner. Seine erste Berufung erfolgte nach Breslau, seine zweite nach Dresden, die dritte nach seiner Vaterstadt. Schon früh sagte er sich von allen baugeschichtlichen Erinnerungen los. Seine älteren Bauten, wie das festgegliederte, auf Rundbogenarkaden ruhende, mit weit herabreichendem Dach beschirmte Rathaus zu Löwenberg in Schlesien und die hübsche, schon im Eisenbetonstil mit mächtig breiten Rundbogen gehaltene Dorfkirche zu Maltsch bei Breslau, gleichen, so neuartig sie durchgeführt sind, doch noch anderen Gebäuden derselben Art. Fortschrittlicher in ihrer Anlage wirkt die Werdermühle in Breslau, ein schlichter, aber wohlgegliederter vier- bis fünfstöckiger Hochbau mit „glatten Nähten", dessen Erdgeschoß vorn in schlichten Bogenstellungen geöffnet ist. Aber auch Poelzigs Bauten der Breslauer Jahrhundertausstellung von 1913, die ihm wegen ihrer klaren, großzügigen Anlage allgemeine Anerkennung verschafften, erinnern mit ihren Säulengängen und Säulenhallen, wenn deren Säulen auch neue, zum Teil schalenartige Kapitelle zeigen, noch an klassische Vorbilder. Ihr Gesamteindruck war jungklassizistisch. Erst Poelzigs großartige Fabrikgebäude, deren Zweck- und Nutzformen er als große, schlichte, klar gegliederte, in überzeugend schönen Verhältnissen gebildete Kunstformen sah, wirken als Neuschöpfungen vorher noch nicht gesehener Art. So die chemische Fabrik zu Luban bei Posen, deren große Gliederung teils auf quadratischer, teils auf halbkreisförmiger Grundlage sich durchaus aus der Anlage der Einzelräume ergibt, so der Eisenplattenbau des Wasserturmes in Posen, der wie ein organisches Gebilde gegliedert dasteht. Dann aber die Entwürfe für städtische Bauten in Dresden, die, wenn sie ausgeführt worden wären, als neue Weltwunder dastünden. Ohne jede Erinnerung an frühere Bauten dieser Art erheben sich auf weich geschwungenen Grundrissen senkrecht geriefte, in breiten Abstufungen mehrstöckig emporwachsende, anscheinend formlose und doch von innerlich erschauter Form erfüllte Märchenbauten, deren zweckmäßige innere Raumverteilung und

Abb. 1. Hans Poelzigs Zuschauerraum des Großen Schauspielhauses in Berlin
Nach „Wasmuths Monatsheften für Baukunst" 1920/21

Abb. 2. Theodor Fischer: Inneres der Garnisonkirche in Ulm
Nach dem Jahrbuch des Werkbundes, 1912

Abb. 1. Bruno Tauts Glashaus auf der Kölner Werkbundausstellung 1914
Nach dem Jahrbuch des Werkbundes, 1915

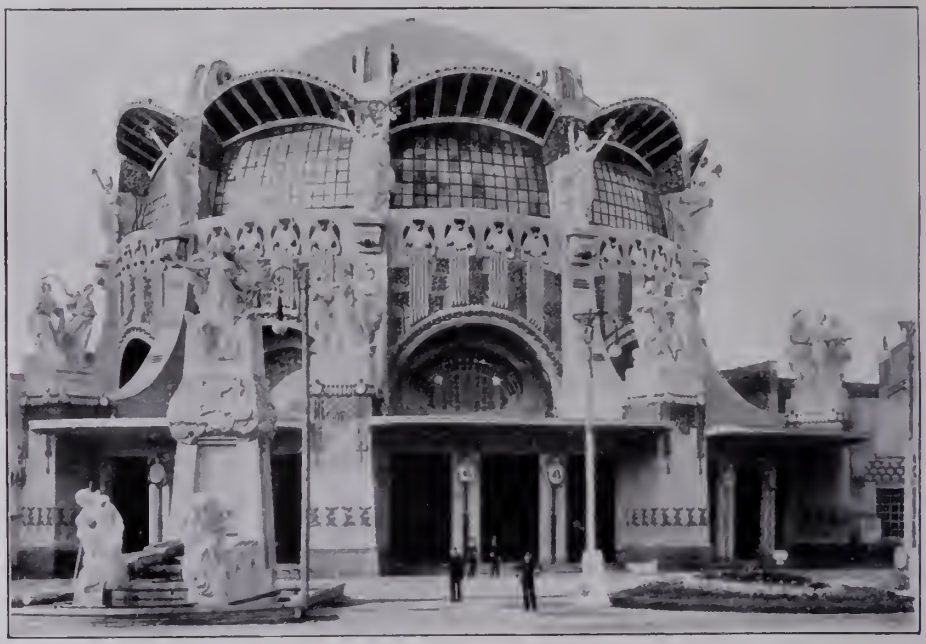

Abb. 2. R. d'Aronco: Hauptgebäude der Turiner Ausstellung
Aus „Architektur des 20. Jahrhunderts". Lichtdruck von W. Greve, Berlin

Einrichtung gleichwohl keinem Zweifel unterliegt: das Stadthaus, die Feuerwache, der Gasometer. Dann folgte Poelzigs rasch verbreiteter Entwurf zum Haus der Freundschaft in Konstantinopel, der trotz seiner Ungewöhnlichkeit mehr Bewunderung als Verwunderung auslöste: ein in immer höheren Terrassen ansteigender, mit mächtiger, orgelpfeifenartig gegliederter Rückwand hoch aus den Häusern aufragender Bau von großer Klarheit und Festigkeit, dessen Säle und Gemächer auf die Terrassengärten münden. Daß ihm Bestelmeyers Entwurf zur Ausführung vorgezogen wurde, ist freilich verständlich. In derselben Art, nur noch schwellender in den Formen, noch berauschender in den Harmonien, noch weltentrückter in seiner Gestaltung ist Poelzigs Entwurf zum Festspielhause in Salzburg, der der „absoluten" Musik Mozarts die „absolute Architektur" als Hülle zu schaffen gedenkt. Ausgeführt ist bis jetzt von allen diesen wirklich expressionistischen Entwürfen Poelzigs nur der zum großen Schauspielhaus in Berlin, das sich freilich den Gegebenheiten eines vorhandenen Gebäudes, das früher erst Markthalle, dann Zirkus gewesen war, anpassen mußte. „Konstruktiv" ist die Vereinheitlichung durch einen neuen Formenmantel durchaus nicht; aber ein selbständiger, phantasievoll dem Zweck des Gebäudes angepaßter Formenwille spricht sich in ihm aus. Das Äußere bereitet durch seine eigenartige Gliederung und seine rote Farbe auf das Innere vor. Den Zuschauerraum überwölbt eine Hängekuppel, die in „gestaffelte Reihen hängender Zapfen" aufgelöst ist; ihre leichten, mit kleineren Hängezapfen besetzten Bogen werden von dünnen Eisensäulen getragen (Taf. 3, Abb. 1). Der große Erholungssaal wölbt sich über einer palmenartig mit Schalenkapitellen gebildeten Mittelstütze, von deren Haupt strahlenförmige Rillen zum Boden zurückfließen; und die kleineren Nebensäle schwelgen, vielfarbig durchleuchtet, in ähnlichen Motiven.

Umstürzlerischer noch als Poelzig tritt Bruno Taut auf, der im Anschluß an Scheerbart für die Glasarchitektur und im Anschluß an die altindische Baukunst, mit der also — trotz allem — ein neues geschichtliches Vorbild ausgerufen wird, für einen freischaltenden phantastisch krausen Formenwillen eintritt. Auch den Begriff der „Alpinen Architektur", die ein Wolkenkuckucksheim als Bauland voraussetzt, hat er geschaffen. Seine ausgeführten Arbeiten gehören meistens der Firma Taut und Hoffmann an. Nur zur Schaustellung waren ihr achteckiger Stufenbau aus Eisenträgern und Glas in der Internationalen Baufachausstellung in Leipzig (1913) und Tauts farbiges Glashaus auf der Werkbundausstellung in Köln (1914) gestimmt (Taf. 4, Abb. 1). Die großen Industrieanlagen Taut und Hoffmanns, wie ihr breit hingegossenes und breit gegiebeltes Turbinenhaus der Firma Peter Harkort und Sohn in Wetter an der Ruhr und ihr schlicht geradlinig, durch die eigentümlich gelagerten Baustoffflächen gegliedertes und geschmücktes Dampfwaschwerk Rübetanz in Berlin-Tempelhof, stehen fest auf irdischem Boden. Auch Tauts

Entwurf für das Haus der Freundschaft in Konstantinopel macht, so orientalisch er mit seiner riesigen breiten Flachkuppel wirkt, noch einen völlig ausführbaren Eindruck. Seine Phantasieentwürfe, in denen er nach Holitschers Ausdruck „von oben zu bauen anzufangen scheint", hat er nur dem Papier anvertraut. Tatkräftig aber ist Taut, namentlich in Magdeburg, für die Belebung der Straßen durch farbige Bemalung der Schauseiten ihrer Häuser eingetreten. Auf den künstlerischen Zusammenklang der Farben im Straßenbilde kommt bei dieser Mode, die ich 1923 in Lissabon so gut wie in Dresden aufkommen sah, natürlich alles an. Die Gesamtwirkung der Breiten Straße in Magdeburg wird in dieser Beziehung verschieden beurteilt.

Zu diesen Umstürzlern gehört auch Walter Gropius, dessen „Fabrik" auf der Werkbundausstellung in Köln ein Musterbau aus Glas und Eisen war. Er wurde nach van de Veldes Abgang als Erneuerer der Hochschule für bildende Kunst nach Weimar berufen. An die Stelle der Hochschule dachte er ein „Staatliches Bauhaus" zu setzen, das alle Monumentalkünste in sich vereinigen sollte. Für die Ausstellung „für unbekannte Architekten" in Neumanns graphischem Kabinett zu Berlin, in der die Revolution der Architektur triumphieren sollte, schrieb er 1919 das Geleitwort. Unter den damals dort ausgestellten Entwürfen, von deren Schöpfern O. Herzog und Arnold Topp die kühnsten Neuerer waren, unterschied man vier Gruppen. Die erste von ihnen wollte die Glas- und Eisenkonstruktion im Sinne Scheerbarts weiterentwickeln; in der zweiten knüpfte wenigstes Haß mit seinem starre Riesenmasken nach außen kehrenden Turm wohl an den durch Abbildungen bekannten Wundertempel von Angkor Thom in Hinterindien an; die dritte Gruppe (Treichel, Maltzahn), die dem „Kubismus" huldigt, schuf Kegel- oder Würfelbauten und arbeitete mit Kugelausschnitten oder fächerförmig gefalteten Spitzpyramiden; die vierte Gruppe (Finsterlin, Golyschew) verzichtete auf alle konstruktive Gesetzmäßigkeit, um freie Formen zu schaffen, die eher organisch-tierischen und pflanzlichen Gebilden als Bauwerken gleichen. Daß schon Hermann Obrist (S. 17) Ähnliches gewollt, pflegen die Vertreter dieser Richtung zu betonen.

Unter den von Otto Schubert veröffentlichten Entwürfen für das Dresdener Hygienemuseum (1920) war die phantasiereiche Glasarchitektur mit ihren zum Teil blumenkelchartig schräg aufwärts nach außen gestellten Turmgeschossen, ihren Halbkugeltürmen und ihren kristallinischen Einzelräumen ziemlich ergiebig vertreten, am charaktervollsten durch den Entwurf von Hans Luckhardt in Berlin. Ob Bauten dieser Art jemals in greifbarer Wirklichkeit dem Boden dieser Erde entsprießen werden? Wer wird es zu bejahen, wer zu verneinen wagen? Die Kunstgeschichte kann einstweilen nur feststellen, daß Gebäude dieser Art entworfen und auf ernsten Wettbewerben ausgestellt werden.

2. Die neue Baukunst in den niederländischen und den skandinavischen Ländern.

Die neue, über die stillose „Stilarchitektur" hinausgewachsene Baukunst hat in Holland ihren ältesten und in manchen Beziehungen tüchtigsten Vertreter in Hendrik Petrus Berlage (geb. 1856), der ein Schüler des Züricher Polytechnikums gewesen war. 1882 baute er mit Th. Sanders das Panoptikum und einige Geschäftshäuser in Amsterdam noch im hergebrachten Stil der italienischen Hochrenaissance. 1889 trennte er sich von seinem Teilhaber, ging in sich und wurde seit der Mitte der neunziger Jahre der Führer der jungen Architekten Hollands. In seinen „Gedanken über den Stil", die 1905 in Leipzig erschienen, stellt Berlage sich ausgesprochenermaßen auf den Standpunkt Sempers, daß der Stil aus dem Material und der Technik zu entwickeln sei. Vor allem verlangt er von der Mauer, in der er das raumumschließende Element betont, daß sie flächig wirke, und daß die farbigen und bildnerischen Verzierungen, die er nur an ganz geeigneten Stellen angebracht sehen will, „schließlich verzierte Mauerteile bilden". Natürlich bedient er sich des Backsteins, Hausteinverbrämungen aber verwendet er sparsamer, als die niederländische Renaissance dies tat. In Leipzig rührt das „Niederländische Haus", ein vierstöckiges Straßenhaus mit kleinem Turm über der abgeschnittenen Ecke, von Berlage her. Folgerichtiger noch betont die ruhige Glätte der Mauerflächen seine nach Josephs Ausdruck breit und vierschrötig hingesetzte neue Börse in Amsterdam mit ihrem geschlossenen, nur am obersten Stockwerk in Rundbogen geöffnetem Viereckturm. Feinfühlig gestaltete, im Äußeren und Inneren vereinheitlichte Stadt- und Landwohnhäuser hat Berlage im Haag, in Groningen und in Amsterdam geschaffen. Von Berlages Nachfolgern seien hier nur Jan Stuijt wegen seiner schlichten und doch fein gegliederten Landhäuser „Onder de Beuken" bei Haarlem, Johannes Matters wegen seines hübschen, in den unteren leicht ausgebauchten Geschossen aus Backstein mit Hausteineinfassungen errichteten, im zweiten Obergeschoß mit einem Fachwerkgiebel bekrönten Wohnhauses im Haag hervorgehoben. In Rotterdam erzielte J. P. Stok durch seine geschmackvolle Verwendung von Glasursteinen im Backsteinbau neuartige Wirkungen. Vollkommen phantastisch aber gestaltete W. Kromhout sein American Hotel in Amsterdam.

Der große Neuerer in Belgien war Henry van de Velde (geb. 1863), der der Stammvater jener Meister (S. 16/17) ist, die von der Malerei zum Kunstgewerbe und von diesem zur Baukunst übergingen. Als Feind aller Nachahmung geschichtlicher Stile betonte er in besonderen Schriften, im Gegensatz zu Berlage, mehr den freien Formwillen als solchen; und sein Formwille erging sich namentlich in neuartig,

mannigfaltig und edel geschwungenen und verschlungenen Linienwellen, die seinem Hausrat und seinen Gefäßen einen eigenen Wohlklang verleihen, aber auch in der Baukunst so maßvoll, wie von ihm selbst angewandt, ruhiges Behagen verbreiten. Von der neuen Brüsseler Universität ausgegangen, zog er schon jung nach Berlin, von wo er 1892 als Direktor der Kunstgewerbeschule nach Weimar berufen wurde. Aus Weimar vertrieb ihn erst der Weltkrieg. In Uccle bei Brüssel steht sein feines frühes, wie ein organisches Gebilde wirkendes Wohnhaus aus Backstein mit Hausteinverbrämungen, in denen die Linienschwingungen hervortreten. Im Giebel der Treppenhausvorlage ist ein herzförmiger Kielbogen eingezeichnet (Abb. 8). Seine Haupthäuser in Deutschland sind das Osthaussche Wohnhaus in Hagen, das sich im köstlichen Einklang mit dem Bildwerk von Haller (S. 51) erhebt, die innere Halle des ehemaligen Gebäudes des Folkwang-Museums in Hagen, deren weichgeschwungene Formen durchaus neuartig wirken, und ein städtisches Reihenhaus mit vornehmer Straßenseite in Berlin. Glänzend entfaltete er seine Eigenart in seinen Theaterbauten. Zu ihnen rechnen wir der Hauptidee nach (S. 42) mit Jacques Mesnil auch das Théâtre des Champs Elysées in Paris (1912). Ganz sein Eigentum war jedenfalls das Werkbundtheater der Kölner Ausstellung von 1914, das in ansprechender Weise seine Kunstformen aus seinen Zweckformen ableitete. Als Schöpfung der Städtebaukunst van de Veldes aber strahlt in seinem Vaterland der Kurort Westend bei Ostende.

Von van de Veldes Nachfolgern in Brüssel, die schon Joseph zusammengestellt hat, führte Victor Horta die feinverschlungenen gewellten Linienverzierungen namentlich in Eisengeländern, Wand- und Deckenmalereien, die weichgeschwellten plastischen Formen aber auch in den Tür- und Fensterumrahmungen seiner in der Regel ganz aus Hausteín errichteten Häuser durch, die im übrigen doch nach dem System der „Architecture rationelle" errichtet sind. Schon sein Reihenhaus in der Rue de Turin 12 in Brüssel zeigt alle seine Eigenheiten. Die eiserne Deckenstütze im Treppenhaus nimmt hier bereits eine freilich durchaus nicht naturalistisch durchgeführte baumartige Gestalt an; und die Wand- und Deckenmalereien dieses Treppenhauses zeigen jenes bandartig verschlungene Liniengewoge, dessen Auswüchse man als „Bandwurmstil" verhöhnt hat. Noch freier und überzeugender entwickelt Hortas Stil sich nach 1895 in dem Hotel Solvay (Avenue Louise 214) und in der großen, fast ganz in Fenster aufgelösten, stark nach innen ausgeschwungenen Schauseite des Maison du Peuple in Brüssel.

Mehr an die einfache Geometrie mit ihren geraden und runden Linien hält sich der frühverstorbene Paul Hankar, dessen eigenartiges Wohnhaus Janssens in der Rue de Facqz 46 in Brüssel sich im ersten Obergeschoß mit jenen großen, hufeisenförmig gebogenen Fenstern öffnet, die eine Zeitlang auch in deutschen Bauwerken spukten,

während sein zweites Obergeschoß ganz in ungeteilte Glasscheiben aufgelöst ist, die nur durch dünne Doppelsäulen getrennt sind. Jules Hofmann aber führt in seinen Häusern wie der „Rose" in der Longue Rue de Ruysbroek in Antwerpen die Art van de Veldes und Hortas schon etwas absichtlich weiter; und in Lüttich verraten die Häuser Charles Castermans einen reichbelebten modernen Rhythmus in der Fassadenentwickelung. Man sieht, daß die Bewegung in Belgien so gut wie ausschließlich von Baumeistern mit flämischen Namen getragen wird.

Abb. 8. Das Haus Henry van de Veldes zu Uccle bei Brüssel. Nach D. Josef.

Auch in den skandinavischen Ländern trägt die junge Baukunst bereits reifende Früchte. Der neuen schwedischen Großkunst hat Strzygowski sich angenommen, der den nordisch-germanischen Charakter der ganzen Bewegung, die sich von der südlich-antiken Formenwelt zu befreien sucht, betont hat. Gerade in Schweden verarbeitet man die alte einheimische Überlieferung so zu vollständig neuen Gestaltungen.

J. G. Clason (geb. 1856) und Ernst Stenhammer (geb. 1859) stehen mit Ferd. Boberg (geb. 1860) im Übergang zur neuen Bewegung. Bobergs Offenbarungskirche im Saltsjöbaden bei Stockholm wirkt in ihrem Äußeren mit ihrem massigen Turm, ihrer von schlichten Spitzgiebeln umstellten Mittelkuppel und ihrem halbrund hervortretenden, von hohem Spitzgiebel überragten Chor als organisch gegliederte Einheit. In ihrem Inneren steht das ruhige, von grauem Tonnengewölbe überdeckte Schiff in gewolltem Gegensatz zu der strahlenden, fast byzantinisch wirkenden Pracht des Altarraums. Völlig modern erscheint Erik Lallerstedt (geb. 1864) mit seiner Peterskirche in Stockholm, die sich trotz ihrer Rundbogen im Sockelgeschoß und ihrer Spitzbogenfenster im Schiff durchaus von den alten Stilen abwendet. Ursprünglicher noch aber wirkt L. J. Wahlmanns Engelbrechtskirche in Stockholm,

die, in ihrer Gliederung gut zusammengehalten, auf einem durch Mauern und Breschen zu machtvollem Unterbau gestalteten Felsenhügel thront. Im Inneren wölben sich vier stufenförmig abgesetzte Fenster zu eirunden Spitzbogen empor. Eine überhöhte Holzdecke schließt den Saal. Erst 1915 wurde Sigfrid Eriksons Hafenkirche in Gotenburg (Abb. 9) eingeweiht. Ihr ungeheurer felswüchsiger, nur ganz oben von kleinen Fenstern durchbrochener Turm beherrscht sie von außen. Von innen wirkt sie als Rundbogenbasilika. Das Tonnengewölbe ihrer Decke wird durch Balkenlagen gebildet.

Unter den modernen weltlichen Bauten Stockholms gebührt dem neuen Rathaus von Karl Westman der Vorrang. Angeblich altschwedisch empfunden, wird es von seinem massigen, oben eingezogenen und kuppelartig bekrönten Viereckturm beherrscht. Die Wandmalerei seines Innenschmucks nimmt das altskandinavische geometrische Rankenwerk wieder auf, das den spätmittelalterlichen Kirchen des Nordens geläufig ist. Ähnlich nüchtern und doch machtvoll in seiner Schlichtheit wirkt Ragnar Oestbergs neues Stadthaus am Mälarsee. Die Schauseiten sind mit Bogenstellungen im „Tiefendunkel" versehen. Ein gedrungener Turm wächst auch hier organisch aus dem Mauerwerk empor. Nennen wir noch Gustav Wikmans in ganz modernen Bogenlinien ausgestatteten, Musikaufführungen gewidmeten Svea-Saal und Ivar Tengbooms Enskilda Privatbank in Stockholm, deren dorische Doppelsäulen am Eingang freilich kein dorisches Gebälk, sondern bildnerische Hochreliefgruppen tragen, so brauchen wir uns kaum noch weiter umzusehen, um uns von der ehrlichen Sachlichkeit der die Schönheit in der Wahrheit suchenden jungen Baumeister Stockholms zu überzeugen.

Dieselben Wege wie die Steinbaukunst geht aber auch die namentlich für Landhäuser beliebte reine Holzbaukunst Schwedens, über die Gunnar Broman uns unterrichtet hat. Das Innere dieser Holzbauten, die außerhalb Schonens echte Blockhäuser zu sein pflegen, zeigt entweder die unverhüllten Balkenlagen oder wird mit Brettern verschalt. Der rote Anstrich dieser Häuser, von denen sich die Tür und Fenstereinrahmungen weiß abheben, ist bodenständig schwedisches Sondergut. Genannt seien Carl Larssons, des Malers, Eigenhaus „Haus in der Sonne", R. Hjörts Villa Dalstugar und F. Zettervalls Bahnhof zu Hölö. In den Werken dieser Art webt wirklich ein Stück schwedischer Heimatkunst.

Der neuen schwedischen Baukunst reiht sich die finnische an, die Tavastjerna und Wasastjerna geschildert haben. Wurde die neue lutherische Kirche in Helsingfors noch 1893 in nachgeahmtem gotischen Stil errichtet, so folgte seit der Mitte der neunziger Jahre auch hier eine bewußte Abkehr von den geschichtlichen Stilen. Die Rückkehr zum echten bodenwüchsigen Material, zu zweckentsprechenden Hauptformen, zu schlichten, heimisch-natürlichen Verzierungen vollzog sich 1897 durch drei Schüler

der Helsingforser Technischen Hochschule, Eliel Saarinen, Armas Lindgren und Hermann Gesellius, die sich alsbald zu einer Architektenfirma zusammentaten. Gingen sie teils, wie in dem Geschäfts- und Wohnhaus Pohjola, in der massigen Anwendung schwerer Rustika über das Zweckbedürfnis hinaus, so stellten sie anderseits, wie im Haus der Ärzte, Muster schlichter und natürlicher Bauweise hin. Noch jüngere Baumeister folgten begeistert. Spitzbogen, Rundbogen und gerades Gebälk kamen ungezwungen an die Reihe. Hohe Dächer wurden bevorzugt, Ecken und Vorsprünge kamen zu ihrem Rechte. Lars Soncks Telephonamt und Krankenhaus in Helsingfors, seine eigenartige Johanneskirche in Tammerfors und Karl Lindahls und Thomes Haus des Vereins Sampo gehören zu den sehenswertesten Bauten dieses neufinnischen Stils.

Abb. 9. Sigfrid Eriksons Hafenkirche zu Gotenburg. Nach der „Zeitschrift für Bildende Kunst", 1917.

In Norwegen strebte Henrik Bull in seinem 1889 aus Stein und Eisen errichteten Nationaltheater zu Christiania nicht eben glücklich nach neuen Sonderformen. Anziehender erscheinen auch hier die Bestrebungen jüngerer Architekten, den alten norwegischen Holzstil im Wohnbau neu zu beleben. H. Munthes Holmenkollen-Hotel bei Christiania ist als schmuckes Beispiel dieses Stils zu nennen. Aber auch im kleinen wird die moderne Landhausbaukunst in Norwegen mit besonderem Geschick gehandhabt, und den Landhäusern schließen sich die Freiluftmuseen, wie das zu Bygdö, an, die der Holzbaukunst eine Reihe neuer Aufgaben mit neuen Möglichkeiten und Notwendigkeiten zuwiesen.

In Dänemark kommt für die Weiterentwickelung im modernen Sinne als Ort natürlich hauptsächlich Kopenhagen, als Baustoff der Backstein in Betracht. Im

Übergange zu neuer, von baugeschichtlichen Erinnerungen befreiter Bauweise schließt sich in Kopenhagen schon Martin Nyrops 1903 vollendetem Rathaus desselben Meisters Provinzialarchiv namentlich durch sein eigenartig gestaltetes, zu beiden Seiten der Eingangstür mit Sonnenblumen verziertes Provinzialmuseum an. Auch Kochs Lukaskirche in Kopenhagen atmet durchaus persönlichen Stil; und Ulrik Plesners Villa Meyer in Vally bei Kopenhagen zeigt, wie der schlichte Überlieferungsstil, der sich an die alteinheimische Bauweise, sie weiterbildend, anschließt, sich auf seeländischem Boden gestaltet. Über weitere Häuser in dieser Bauweise, die immer modern und ehrlich zugleich wirkt und unter den Händen verschiedener Meister doch einen recht verschiedenen Ausdruck erhalten kann, hat N. Lützhöft berichtet.

3. Die neue Baukunst in den übrigen Ländern Europas und in Nordamerika

Über die Entwickelung der neuen, sich von den geschichtlichen Einzelstilen loslösenden Baukunst in den romanischen Ländern Südeuropas stehen uns zu wenig Vorarbeiten zur Verfügung, als daß wir Genügendes über sie mitteilen könnten. Immerhin wissen wir, daß die eigentliche Moderne in Oberitalien tiefere Wurzeln geschlagen hat als in Mittel- und Unteritalien. Luigi Braggis Volksküche und Giuseppe Sommarugas Palazzo Castiglione in Mailand kehren in der Tat der ganzen geschichtlich erkannten Formenwelt den Rücken. In Turin zeigt Carlo Ceppis Gebäude der Impresa Bellia freilich noch einen gotischen Einschlag. Schon Raimondo d'Aroncos Hauptgebäude der Turiner Ausstellung von 1902 (Taf. 4, Abb. 2, bei S. 32) aber war eine malerische bauliche Phantasieschöpfung, die durchaus die Züge einer jungen Baukunst trug. Im Jahre 1902 stand, wie wir gesehen haben, auch in der deutschen Baukunst der malerisch gemeinte Jugendstil in Blüte; und der belgische Wellenlinienstil entfaltete gleichzeitig seine höchste Pracht. Auch in Italien hielt sich ein besonderer Blütenstil als Schmuck von Wohnbauten noch eine Reihe von Jahren. Spanien scheint in dieser Beziehung Italien zu folgen. Hernach tritt überall eine mehr oder weniger klassizistische Beruhigung ein. In Lissabon fielen mir bei einem erneuten Besuch dieser Stadt, im Jahre 1923, im Gegensatz zu dem alten, auch in Italien üblichen zart blauen oder gelblich rosa Hausanstrich, der vor vierzig Jahren blendender Weiße Platz gemacht hatte, die neue Farbenmode auf, die beliebige lebhafte Farben zum Hausanstrich verwendet, ohne an die Zusammenstimmung des Straßeneindrucks zu denken.

Frankreich hat an der modernsten Entwickelung der Baukunst, immer abgesehen vom Eiffelturm, der 1889 in seinem großartigen Liniengefüge das Beispiel

der künstlerischen Gestaltung des reinsten Eisengerüststils gab, nur mit bewußter Zurückhaltung teilgenommen. Selbst Louis Berniers (geb. 1844) neue Opéra Comique (1898) und Laloux' neuer Orleans-Bahnhof reden, wenn auch mit neuen Wendungen, noch die alte Formensprache. Als Bahnbrecher der „Architecture rationelle", wie die Franzosen sagen, werden Anatole de Baudot (geb. 1834), der Schöpfer der neuen, mit glasierten Ziegeln geschmückten Kirchen zu Privas und Rambouillet, und Lucius Magne als Erbauer der neuartig schmucken Kirche zu Ermont gerühmt. Charles Plumets hübsches Wohnhaus an der Avenue Malakoff, dessen Art an die Victor Hortas in Brüssel erinnert, Hector Guimards (geb. 1867) Untergrundbahnhof an der Place de l'Etoile, der mit seinen fein verzierten Hufeisenbogen und seinen geschmackvoll ausgeschwungenen Glasdachlinien dem Glas- und Eisenbau seine Weihe gab, desselben Meisters Castel Béranger in der Rue Lafontaine und sein Konzertsaal in der Rue Saint-Didier gehören zu den wenigen uns bekannten Pariser Gebäuden, die wir als wirklich modern empfinden. Entscheidenden Einfluß hatte Horta auch auf Guimard gehabt. Man sprach eine Zeitlang von einem Stil Guimard. Georges Chédannes (geb. 1861) Palasthotel in den Champs Elysées aber, das in diesem Zusammenhang

Abb. 15.
C. Harrison Townsends Volksbibliothek in London.
Nach einem Lichtdrucke von W. Greve, Berlin. (Zu S. 42.)

genannt wird, wirkt auf uns mit seinen schlechthin barocken, von korinthischen Säulen eingefaßten, mit Flachbogen gedeckten Mansardenvorsprüngen und seinen mit Hängekränzen geschmückten Wänden doch durchaus als geschicktes Spätbarock im Übergang zum Rokoko.

Bezeichnend ist, daß das führende Kunstblatt Frankreichs, die „Gazette des Beaux-Arts", in allen ihren zwanzig Bänden von 1911 bis 1920 nur einem einzigen modernen Pariser Bauwerk einen Aufsatz widmet; und dieses Gebäude ist jenes 1912 errichtete Theater in den Champs Elysées, als dessen künstlerischen Vater wir Henry van de Velde (S. 36) ansehen. Daß Paul Jamot feststellt, die Seele des Unternehmens sei Gabriel Thomas gewesen, die ersten Pläne habe Roger Bouvard unter Benutzung von Entwürfen van de Veldes geschaffen, und die ausführenden Werkmeister seien Auguste und Gustave Perret gewesen, wird der künstlerischen Urheberschaft van de Veldes nicht widersprechen. Der vornehme Bau, der besser ausgeglichen ist als van de Veldes Theater der Kölner Werkbundausstellung (S. 36), ist in der Durchführung und in der Ausstattung mit Wand- und Deckengemälden Bourdelles und Maurice Denis' (S. 71) in der Tat eine durchaus französische Kunstschöpfung. Als kubistischen Architekten nennt Apollinaire den Bildhauer Duchamps-Villon, dessen Entwurf zu einem vornehmen Wohnhaus mit stereometrischen Schmuckformen prangt.

In England wurde in der öffentlichen Großbaukunst dieses Zeitraums, soviel wir sehen, während der 25 Jahre, von denen wir reden, im ganzen unentwegt in den „historischen Stilen" weitergebaut. Die Weiterentwickelung zu einem den baugeschichtlichen Fesseln entrinnenden Stile können wir immerhin an halböffentlichen Bauten, wie E. Harrison Townsends etwas schwerfälliger White Chapel Gallery, seiner stattlichen Volksbibliothek im Bishops Gate (Abb. 10) und dem mehr malerisch als baukünstlerisch dreinblickenden Horniman Museum in London verfolgen. Anders aber steht es mit dem Wohnhausbau, in dem es sich bekanntlich in England fast nur um Einfamilienhäuser und in der Beziehung, von der wir reden, fast ausschließlich um Landhäuser jeder Größe handelt. Daß England auf diesem Gebiet unter Ruskins geistiger Führung und W. Morris' Vortritt in ganz Europa die Richtung zum Übertritt von den nachahmenden Stilen zu dem aus der Aufgabe, dem Baustoff und der Technik sich von selbst ergebenden Stil gewiesen hat, ist bekannt. In Deutschland hat Muthesius am meisten dazu beigetragen, die Kenntnis des englischen Hausbaustils zu verbreiten. Auch Lang-Danoll hat ihm einen Aufsatz gewidmet. Schon Richard Norman Shaw (geb. 1831) und C. F. A. Voysey (geb. 1830) waren in diesem Sinne ohne alle Ausschreitungen moderne Baukünstler gewesen. Über die Richtlinien, die sie gegeben hatten, gingen ihre Nachfolger kaum hinaus. Es ist bezeichnend, daß das der neuen Kunst Englands dienende Blatt

„Studio" für den Zeitraum von 1910 bis 1914 keine andere Bauten berücksichtigt als die unter der Rubrik „Recent designs of domestic architecture" genannten meist ländlichen Wohnhäuser, als deren Schöpfer, neben Voysey, Meister wie John Clarke, J. Emery, T. E. Colcutt, R. A. Briggs, Ernest Newton, E. Dawber, H. Baillie Scott, O. E. Mallows, W. F. Unsworth und Ricardo Halsey, um einige Hauptnamen zu nennen, gefeiert werden. Zweckmäßigkeit und anmutig abgemessene Formenentwickelung reichen sich gerade in diesen englischen Landhäusern vom stattlichen Castle bis zum schlichten Cottage die Hand. In ihrer

Abb. 11. Blick vom Municipal-Building auf die Turmhäuser Neuyorks. Rechts das Woolwichgebäude. Nach „Wasmuths Monatsheften für Baukunst" 1920/21. (Zu S. 44.)

Außenerscheinung wird die Senkrechte durch die selbständige Behandlung der Schornsteine stärker betont als in den deutschen Bauten dieser Art. Die allmähliche Glättung der durch den ausgesprochenen Bau von innen nach außen manchmal erzeugten Unruhe im Sinne wachsender kubischer Bauempfindung läßt sich aber auch hier erkennen.

Eine hervorragende Rolle spielen die Vereinigten Staaten von Nordamerika in der Entwickelung der Baukunst der letzten 25 Jahre. Die Haustürme der amerikanischen Großstädte, die berühmten oder berüchtigten „Wolkenkratzer", die bis zur Höhe von mehr als 50 durch Fahrstühle miteinander verbundenen

Stockwerken emporsteigen, sind eine Besonderheit Nordamerikas geblieben. Hier und da scheint man aber in Amerika selbst zu der Einsicht gekommen zu sein, daß diese Hausungetüme, so gigantisch sie aus der Ferne gesehen wirken, im Sinne einer gesunden Städtebaukunst nicht nur ein künstlerischer, sondern auch ein hygienischer Fehler waren. Martin Mächler bezeichnet sie mit Recht als den „steingewordenen Gedanken des rücksichtslosen allkapitalistischen Unternehmertums". Das Bestreben, diese Stahlrahmen- und Mauerfüllwerk-Bauten, deren höchste Stockwerke die Turmspitzen des Kölner Doms tief unter sich zurücklassen, künstlerisch durchzubilden, konnte natürlich nur gelingen, wenn man von der Nachahmung der geschichtlichen Baustile völlig absah und die aufeinandergetürmten Massen durch ihre kubische und rhythmische Gestaltung wirken ließ. Roots Monadnockblock von 1891 in Chicago bezeichnet Hilberseimer als den ersten „Wolkenkratzer" Amerikas, der in diesem Sinne zu einem Baukunstwerk wurde. Auch die Fenster wirken in diesem doch „erst" 16 Stockwerke hohen Gebäude nicht mehr als selbständige Bestandteile, sondern als Flächenmuster der Wand, das diese nicht unterbricht, sondern betont. Roots Nachfolger in Chicago, J. H. Burnham & Co. (Burnham starb 1912), trugen den neuamerikanischen Stil der „formgewordenen Sachlichkeit" nach Neuyork. Ihr Fuller-Building daselbst wirkt auch durch seine dreiseitige Gestalt, die es, von der Fifth Avenue gesehen, wie den Bug eines Riesenschiffes erscheinen läßt. Aber die Gebäude dieser Art sind noch winzig gegen das dann kommende Gebäude der Metropolitan-Lebensversicherungsgesellschaft in Neuyork. Dieses erhebt sich in 50 Stockwerken an 200 m über das Straßenpflaster. Zu den höchsten Häusern des Neuyorker „Hochhäusergebirges", die nach echtem, nicht entlehntem Stil streben, gehört Ernest Grahams Haus der Equitable-Gesellschaft, dessen senkrecht gegliederte kubische Massen uns wenigstens nichts vortäuschen. Alle diese Bauten aber übertrumpft an Höhe und an künstlerischem Wollen Caß Gilberts Woolwich-Gebäude in Neuyork (Abb. 11). Mit einer Höhe von 236 m, einschließlich seines besonders angegliederten Turmes, ist es nächst dem Pariser Eiffelturm das höchste Gebäude der Erde. Künstlerisch wirkungsvoll ist vor allem seine Gesamtgliederung. Die Stilwidrigkeit seiner „gotischen" Einzelformen ist unbestreitbar. Das Innere, das alles Holz verbannt hat, ist großenteils mit Terrakottaplatten verkleidet.

Als größter Meister der echt amerikanischen Baukunst, der sich auch nicht auf Wolkenkratzer versteifte, erscheint Frank Lloyd Wright, dessen Verwaltungsgebäude von Larkins Fabrik in Neuyork die Zweckformen seinem großzügigen Formwillen unterwirft. Massig wie ägyptische Monumentalbauten und zugleich von leidenschaftlichem inneren Leben erfüllt ist der Bau. In seinen Landhausbauten aber, die unter tausenden, wie sie auch in Amerika alljährlich neu entstehen, durch ihre schlichte Sachlichkeit und reizvolle Anlage mit weit vorspringenden

Dächern auffallen, betont Wright das wagerechte Gleichgewicht und liebt es, die Zwischenwände im Inneren nach Möglichkeit auszuschalten, um sich in freien Raumrhythmen zu ergehen.

Warenhäuser, Fabriken und ländliche Wohnhäuser waren eben in Amerika wie in Europa die Hauptschöpfungen einer zeitgemäß sich aus ihren Aufgaben entwickelnden Baukunst. In öffentlichen Großbauten aber blieben die Länder des Westens länger der alten Stilarchitektur treu als die Länder Mitteleuropas und die ihnen stammverwandten Gebiete.

In die Zukunft der Baukunst der weißen Rasse läßt sich noch nicht blicken. Dem verarmten Deutschland wird auf lange Zeit hinaus die Führung entwunden sein. Der Klassizismus mit seinen von den altgriechischen abgeleiteten Säulenformen scheint stärker zu sein als alle Theorien. Im übrigen ist zu hoffen, daß die Baukunst sich ihrer eigenen, ihr von Natur innewohnenden Gesetzmäßigkeit immer klarer bewußt werde und bleibe und daher ihre Schönheit vor allem in den Verhältnissen ihrer einzelnen Teile zu einander sucht, deren Harmonien in Zahlen ausdrückbar sind wie die der Musik.

III. Die Bildnerei des letzten Menschenalters

1. Die erste Entwickelungsstufe der neuen Bildhauerkunst außerhalb Deutschlands und seiner östlichen Nachbarländer

Wenn die Baukunst, deren Schöpfungen an der Scholle haften, die sie entstehen sah, ihre neuen Formen, vom gleichen mehr vorwärts als rückwärts gerichteten Zeitgeist beflügelt, in verschiedenen Ländern fast unvermerkt in gleichem Sinne weiterentwickelte, so ist das natürlich in noch weit höherem Maße in den darstellenden Künsten der Fall, deren Werken schon durch die großen, den Meistern aller Länder geöffneten Landes- und Weltausstellungen eine unmittelbare Fernwirkung gesichert ist. Die volklichen Sonderzüge, die wir, wie das im Wesen der Naturnähe begründet ist, noch für den dem unseren vorhergehenden Zeitraum gegenüber anders Denkenden betonen, verflüchtigten sich von selbst mit der gewollten Loslösung der Künste von der Naturnachahmung.

Was gleichwohl in der jungen Bildnerei und Malerei jedes Landes volklich bedingt ist, wird die Zukunft klarer unterscheiden als die Gegenwart, der die Fanfaren der jungen Kunst von allen Seiten fast gleichmäßig in die Ohren tönen. Immerhin

bleibt es bemerkenswert, daß die Bewegung in den darstellenden Künsten doch wieder zunächst von Frankreich ausging, wo sie sich fast organisch aus der vorhergegangenen impressionistischen Richtung loslöste, aber auch kaum so phantastisch, ja utopistisch endete wie in den östlicheren Ländern.

Deutlicher werden wir die Bewegung an der Malerei und den graphischen Künsten in allen ihren Abstufungen verfolgen können als in der Bildhauerei. Die Fläche ist nachgiebiger als der Körper, der der Erde verwandter bleibt. Aber schließlich werden wir auch die Bildnerei unter deutschen Händen ihre am meisten „expressionistische", unter russischen Händen ihre am meisten „utopistische" Gestalt annehmen sehen. Ein hübsches Buch hat A. Kuhn der neueren Bildhauerei gewidmet.

Die Bildhauer der ersten Entwickelungsstufe der neuen französischen Kunst unterscheiden sich von ihren Vorgängern, deren Abgott der große Rodin war, durch die räumlich geschlossenere Haltung und die ruhiger ausgeglichene Oberfläche ihrer Bildwerke, deren neue Reize, ohne nachzuahmen oder zu altertümeln, den alten Ägyptern, den älteren Griechen oder — etwas anders gerechnet — den mittelalterlichen Gotikern nachempfunden waren. Doch sind die Neuerer dieser Art zu selbständig, als daß wir den einen von ihnen als Jungklassizisten, die anderen als Jungromantiker bezeichnen möchten.

An der Spitze dieser Reihe steht der Südfranzose Aristide Maillol (geb. 1861), der sich in der Schule Cabanels zuerst zum Maler hergebrachter Richtung entwickelte, dann unter dem Einfluß Gauguins (S. 70) neue Wege einschlug und diese namentlich in der Teppichwirkerei erfolgreich zu Ende ging, ehe ihm beim Anblick altgriechischer und altägyptischer Bildwerke die Erleuchtung kam, daß er zum Bildner geboren sei. Erst 1903, als Rodin dafür sorgte, daß seine versonnen „ruhende" Frau (Abb. 12) einen Ehrenplatz im Salon erhielt, hatte er sich als Bildner durchgesetzt. Maurice Denis widmete ihm 1906 einen begeisterten Aufsatz, Meier-Graefe folgte; später haben Werth und andere ihn gewürdigt. Im Gegensatz zu Rodin, dessen reich belebte Leibesoberflächen in die Freiluft verschwimmen, schuf Maillol seine ruhigen, in sich beschlossenen, räumlich bedingten Körperformen ohne Einzeldurchbildung; im Gegensatz zu Hildebrand, der seine Gestalten als Bildhauer dem Block entsprießen ließ, schuf Maillol die menschlichen Formen, die ihm vorschwebten, in den Block hinein. Geschaffen hat er meist nur in kleinerem Maßstabe. Die prächtige weibliche Holzstatuette, die sich nach Meier-Graefe bei Vollard in Paris befand, versinnbildlicht die Gebundenheit ihrer Formen in sich durch das fest um ihren Unterkörper und zugleich um die Stütze, an die sie sich lehnt, gezogene Gewand. Keine Leidenschaften trüben die Seelenruhe seiner Geschöpfe; keine Begebenheiten haben ihre stillen Bewegungen ausgelöst. Nur die Formen als solche und fast aus-

schließlich die Formen des weiblichen Körpers nehmen den Meister in Anspruch. In der Nationalgalerie in Berlin ist Maillol mit einer weiblichen Terrakottabüste und einer Reihe kleiner Bronzen, wie der Zopfflechterin, dem sitzenden, dem knieenden und dem stehenden Mädchen und den Ringerinnen, vertreten. Ein etwas größeres sitzendes Mädchen von vollen Körperformen, das die linke Hand erhebt und nach rechts hinabblickt, besitzt die Bremer Kunsthalle. Im Follwang-Museum zu Essen sieht man unter anderem eine Mädchengestalt Maillols in vollen, zusammengehaltenen Formen, deren Brüste über wagerecht abgeschnittenem Gewand hervorquellen.

Abb. 12. Aristide Maillol: Ruhende Frau. Nach A. Kuhn: Die neuere Plastik.

Von der Weiterentwickelung in Frankreich ist nicht viel zu berichten. Rodin, der Große, dessen Gefolge noch Oberwasser behielt, starb ja erst 1917. Von seinen Schülern verließ zunächst Charles Despiau, den Basler uns näher gebracht hat, die malerischer beeinflußte Art des Meisters, um einer fester umrissenen, reiner plastischen Richtung zu folgen. Auch in kleinem Maßstabe gelingen ihm großzügige, monumental wirkende und doch lebendig naturnahe Schöpfungen.

Neues Leben geht nicht von den absichtlich archaisierenden Bildhauern, wie Joseph Bernard und wie Jean Dampt aus, der im Salon de la Société Nationale des Beaux Arts 1920 eine kleine Sammlung naturnaher, aber mit der Gotik liebäugelnder Bildwerke ausgestellt hatte. Neues Leben bringen auch auf diesem Gebiete erst die Künstler, die sich im Sinne der „Abstraktion" von der Natur innerlich neu eingestellt haben.

Von diesen erinnert Duchamps-Villon noch an Maillol, während Auguste Agéro, Henri Laurens, der Rumäne Constantin Brancusi und der Pole

Jacques Lipschitz, auf den wir zurückkommen (S. 64), schon im Fahrwasser des Kubismus steuern. Brancusi wirkt ungeschlacht und feinnervig zugleich. Bald umschreibt er natürliche Körperformen mit streng mathematischen Umrissen, bald sucht er abstrakte Formen von innen heraus zu beseelen. Am weitesten in der Verwandlung menschlicher Körper in abstrakt konstruktive und doch nicht unorganische Gebilde geht der Russe Archipenko, dem wir, wenn er in Paris auch zu den Führern des von Däubler geschilderten jungen Künstlerbundes „Section d'Or" gehört, doch erst unter seinen slawischen Landsleuten näher treten können.

Unter den germanischen Belgiern steht der als Neugotiker gefeierte George Minne (geb. 1866 zu Gent) obenan. Schlank sind seine Gestalten im Gegensatz zu den vollen Maillols; stark, aber verhalten sind ihre Bewegungen; frei in den Raum gestellt, scheinen sie sich nach baulichem Rahmen zu sehnen; meist in kleinem Maßstabe gehalten, machen sie in Lichtbildern den Eindruck monumentaler Größe. Bei aller offensichtlichen Tektonik ihres Baues stehen sie der Natur ihrem innersten Wesen nach noch nahe; und neben dem leiblichen Aufbau der in der Regel nackten männlichen Gestalten Minnes fesselt uns oft auch die seelische Leidenschaft, die er ihnen einhaucht. Meier-Graefe, Fortlage, Rösler und andere haben sich in Deutschland, wo seine Kunst rasch warmen Widerhall weckte, seiner angenommen. Großes Aufsehen erregte er 1901 auf der Wiener Sezessionsausstellung.

Minne fing mit der Graphik an. Er schuf eigenartige Bilder zu den eigenartigen Dichtungen seiner Landsleute Verhaeren und Maeterlinck. Wie wunderbar gotisch ist das Liniengewoge der Gewand- und Deckenfalten in den Abbildungen zu Maeterlincks „Schwester Beatrix". Zahlreiche plastische Werke seiner Hand besaß 1910 die Sammlung Fritz Waerndorfers in Wien; unter ihnen die ringenden Knaben in Marmor, unter ihnen das Marmorbildwerk der sterbenden Mutter mit ihrem Kinde; unter ihnen aber auch eine Reihe jener schlanken Knaben oder Jünglinge, die Minne in den verschiedensten Haltungen wiederholte.

Das Folkwang-Museum, das aus der westfälischen Stadt Hagen in die Rheinlandstadt Essen übergegangen ist, besitzt zunächst das stilstarke, von fünf völlig gleichgestalteten Knaben umringte Brunnenrund, aber auch den schlauchtragenden Knaben in Marmor, die ringenden Knaben in Eichenholz, den marmornen, an seinem Arbeitspult sitzenden Radierer und einen aus dem Block gehauenen nackten Knaben, der des Meisters Arbeitsweise veranschaulicht (Abb. 13). Einige schöne Grabdenkmäler von Minnes Hand stehen auf dem alten Friedhof zu Hagen. In der Modernen Galerie in Wien ist Minne mit einer empfindungsvollen Büste, im Museum zu Halle aber mit zwei Bronze- und drei Marmorbildwerken seiner eigensten Art besonders gut vertreten. Von seinem späteren Hauptwerk, dem Rodenbach-Denkmal in Gent, sagt Meier-Graefe: „In zwei würdevollen Linien, von denen

die eine steil abfällt, die andere sanft in weitem Bogen emporsteigt, wächst die langgestreckte, in stiller Trauer ruhende Gestalt aus dem Boden heraus."

In Holland gewann der Bildhauer L. Zijl an Berlages Bauten, für die er vielfach die anfangs derben, allmählich feiner werdenden Bildwerke schuf, die monumentale Haltung, die Minne, ohne daß ihm ihre Betätigung vergönnt gewesen wäre, angeboren war. Zijls Bronzen erinnern denn auch manchmal an die Minnes. Moderner noch wirkt er in seiner Kleinbildnerei aus Elfenbein und anderen Stoffen: „Es sind glänzende Stilisierungen, die aus den paar Hauptlinien des Körpers reiche Motive gewinnen" (Meier-Graefe).

Abb. 13. Knabe. Marmor von George Minne im Folkwang-Museum zu Essen. Nach „Kunst und Künstler" 1914.

Unter den jüngeren holländischen Bildhauern ragt Engel Jeltsema (geb. 1879), dessen Wirken Dülberg geschildert hat, hervor, ohne eigentlich zu den Neuerern gezählt werden zu können. Sein Erzstandbild Johan de Witts im Haag wenigstens gehört der alten Schule an. Einen rhythmisch beseelten Realismus zeigen seine Schöpfungen, wie „Der Morgen" in Gestalt eines schönen Jünglings, dessen Formen doch schon innerlich erschaut sind.

Von den skandinavischen Bildhauern dieser Zeit gehört der Norweger Gustav Vigeland (geb. 1869) noch der jüngstvergangenen Entwickelung an. Er ist modern im Sinne Rodins, für den er schwärmt; aber er hat auch einen visionären Zug,

dessen innere Gesichte doch mehr im sachlichen als im formalen Sinn expressionistisch wirken.

Hier darf aber auch der Isländer Einar Jonsson eingereiht werden, der sich völlig schulfrei seinen eigenen Stil geschaffen hat. B. de Linde hat uns die Bekanntschaft mit ihm vermittelt. Jonssons Denkmal Ingolfs in der Hauptstadt der Eisinsel stellt einen Recken im Kettenpanzer in stark, aber etwas äußerlich empfundener und absichtlicher Monumentalität dar. Senkrecht empor strebt der Arm, der sich auf die Lanze stützt. Eine eigenartige Phantasieschöpfung aber ist seine „Woge der Zeiten". Das lang herabwallende Haupthaar der hoch aufgerichteten, gen Himmel blickenden Gestalt ist als die mächtig nachschleppende Meereswoge gedacht, in deren Schwalle versinkende Menschenkinder mit dem Tode ringen.

Von den angelsächsischen Ländern ist Nordamerika, wie wir gesehen haben, in der Baukunst am fortschrittlichsten gesinnt. In der Bildhauerei aber hat die wirklich moderne Richtung, wie es scheint, dort noch nicht Fuß gefaßt. Der amerikanische Meister, dem Biel 1920 in der Gazette des Beaux Arts ein Loblied gesungen, R. Tait Mackenzie wenigstens, der als Athletenbildner gefeiert wird, ist Realist von reinstem Wasser, dessen Naturbeobachtungen nur durch die Verwertung von Proportionsmessungen ins Reich des Typischen erhoben werden. Sein Läufer im Fitzwilliam Museum zu Cambridge (England), sein Bronze-Athlet im Ashmolean Museum zu Oxford, sein beweglicher „Escamoteur" im Metropolitan Museum zu Neuyork und sein Wettläufer, der sich die Schuhe bindet, im Museum zu Ottawa zeugen von dem Ansehen, das der Meister, der ursprünglich Arzt war, sich erworben hat.

Über andere amerikanische Künstler dieses Schlages hat Frank Freund berichtet. Maurice Sterne, Balte von Geburt, ist Maler und Bildhauer zugleich. Von Cézanne und Gauguin beeinflußt, strebt er, wie es heißt, nach Ruhe und kosmischem Empfinden. In Italien tat dann aber Mantegna es ihm an, und schließlich flüchtet er sich, Gauguin folgend, zu den Naturvölkern auf die holländische Sundainsel Bali. Streng und großzügig, aber ohne Verschiebung von Naturformen, blickte sein „überenergischer" Bronzekopf eines römischen Jünglings in der Sammlung Hamilton Field in Neuyork drein. Hunt Diederich, deutsch-ungarischer Abstammung, wurde im Cowboy-Leben zum „Bewegungsplastiker". Seine Bronzegruppen eines Kampfes zwischen einem Stier und einem Bären und zwischen zwei Boxern stehen durchaus auf realistischem Boden. Sein Hahnenkampf aber ist bereits überstilisiert.

In Italien, das jahrhundertelang das Mutterland der bildnerischen Bewegung gewesen war, zog die Bildhauerei des 19. Jahrhunderts lange in den hergebrachten Gleisen weiter. Freilich hatte Medardo Rosso, der nach Paris gewandert war, dort Rodins Impressionismus zu übertrumpfen gesucht; und als

tüchtiger junger „impressionistischer" Bildhauer wird Cesare Biscarra von Turin uns vorgestellt. Freilich hatte den alten italienischen „Verismus" schon Leonardo Bistolfi (geb. 1859) in seiner Weise, David Calandra von Turin (geb. 1856) in anderer Weise zu überwinden gesucht, hatte Angelo Zanelli, über dessen Skulpturen am Nationaldenkmal in Rom Hermanin berichtet hat, eine neue schwungvolle Monumentalität erstrebt, hatte Pietro Canonica von Turin (geb. 1869), dessen Bildwerke am Nationaldenkmal in Rom als Nebenarbeiten seiner Hand gelten, sich durch seine neuartige, wachsweiche Behandlung der Oberflächen seiner Marmorschöpfungen, namentlich seiner Bildnisbüsten, im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts einen Weltruf verschafft. Werke dieser Meister kann man in der Galleria d'Arte Moderna in Rom bewundern; aber zu einem gesunden und starken Nachimpressionismus im Sinne Maillols fanden sich zunächst, wie es scheint, keine Ansätze in Italien. Erst im „Futurismus", dem wir später (S. 65/66) näher treten werden, suchte auch die italienische Bildnerei neue Wege.

2. Die deutschen und slawischen Bildhauer der ersten Entwickelungsstufe des Nachimpressionismus

In Deutschland ragten, wie in Frankreich, die großen Bildhauer des jüngstvergangenen Geschlechts noch weit in die Gegenwart herein. Erst 1921 ging Adolf Hildebrand heim, dessen Kunstwollen sich eigentlich wohl nur in der Methode, die seinen Schöpfungen manchmal den Stempel der Absichtlichkeit aufdrückte, von dem Maillols unterschied, und erst in demselben Jahre starb auch der klassische Tierbildner August Gaul (geb. 1869), der Natur und Stil, selbst Stil im Sinne modernen Formwillens, empfindungsvoll zu verschmelzen verstand. Von den Bildnern der nächsten, weitergehenden Entwickelungsstufe unterscheiden sich die Meister, die uns hier zunächst beschäftigen, greifbar ausgedrückt, dadurch, daß ihre Gestalten trotz aller Durchgeistigung noch auf Erden lebensfähig erscheinen.

Unter den Neuerern steht der treffliche Deutschschweizer Hermann Haller (geb. 1881) obenan, den Ferd. Bulle, K. Witte und W. Wartmann uns nähergebracht haben. In Bern geboren, arbeitete er von 1909 bis 1914 in Paris, seit 1915 in Zürich. Einfachschöne Menschen in einfach ausdrucksvollen Stellungen, die er bei zunehmendem Können bewegter als anfangs gestaltete, sind sein Darstellungsgebiet. Die Oberflächen seiner Gestalten sind rauh und schlicht gehalten, ihre Köpfe sind nicht mit seelischem Ausdruck belebt, ihre Leiber sind ein Stück lebendig gewordenen Raumes. Gerade seine Schöpfungen vermeiden alles, was nach Naturnachahmung schmeckt, ohne unnatürlich zu wirken; gerade ihr Geistiges will man in der Vergeistigung der Form als solcher erkennen. Wo Haller sich in den Dienst der

Baukunst stellte, wie in der großartigen Säerin im Giebel des klassizistischen Neuen Museums in Winterthur, wie in seinen Wandbildwerken am Kunsthaus in Zürich und in seinen Pfortengestalten am Eingang von van de Veldes Haus Osthaus in Hagen, ist er in seinem Elemente. Seine köstlichen Einzelgestalten, wie der schreitende, der sitzende, der auf den Zehen stehende und der kauernde Jüngling, denen er erst nach 1915 bestimmtere Bezeichnungen gab, wie die Schutzflehende, die Tänzerin, der Boxer Jack Johnson usw., sind uns aus unseren sezessionistischen Ausstellungen bekannt. Die Schweizer Museen haben schon eine Reihe seiner Schöpfungen erworben; in Deutschland besitzt z. B. das Städtische Museum in Frankfurt sein aus Holz geschnitztes stehendes Mädchen.

Schweizer wie Haller ist Fritz Huf (geb. 1888 in Luzern), den z. B. Wolfradt, Rosenthal und Edschmid gewürdigt haben. Von Rodin ausgegangen, ist Huf, der in Berlin arbeitet, fast plötzlich zu der neuen Form übergetreten. Breit, frei und geschlossen setzt er seine Schöpfungen hin, die sich durch das innere Schauen des Künstlers leise von der Natur zu lösen beginnen. Der schreitende Jüngling der Berliner Sezession von 1916 archaisierte vielleicht noch etwas zu absichtlich. Hauptsächlich hat Huf sich dem Bildnis zugewandt. Seine Köpfe des Zeichners Olaf Gulbranson, des Schauspielers Paul Wegener, des Kolonialdirektors Dr. Solf, der Fürstin Lichnowsky und des Bildhauers Kolbe, die sozusagen das bessere Selbst der Dargestellten klar und ruhig ans Licht stellen, zeigen ihn auf der Höhe seiner Kraft.

Von den Bildhauern, die in Berlin mehr oder minder entschieden auf gleichen oder ähnlichen Pfaden wandeln, wirkt Richard Engelmann (geb. 1868), dem Bode den Hauptaufsatz gewidmet hat, noch fast im Sinne Hildebrands. Sein Hauptwerk ist das Wildenbruch-Denkmal im Park zu Weimar: ein nackter Krieger mit glatt anliegendem Helm. Von seinen Grabbildwerken wird das der Trauernden auf dem Grabmal Reinhold in Hannover, von seinen Büsten wird die Max Regers hervorgehoben. Neuzeitlicher zusammengestrafft wirken die Formen des Holzschnitzers Eduard Bietz, von dessen Hand das Elberfelder Museum treffliche Büsten besitzt.

In Dresden, wo Artur Lange seine neuen Arbeiten, wie sein ernst feierliches Denkmal für die gefallenen Krieger im Waldfriedhof der Dresdener Garnison, dem neuen Zeitempfinden annähert, hat sich durch die Berufung des Schwarzwälders Karl Albiker (geb. 1878) aus Karlsruhe ein neuer Herd bildnerischen Feuers entzündet. Albiker, dem G. J. Wolf einen besonderen Aufsatz gewidmet hat, gehört nicht zu den eigentlichen Umstürzlern. Er selbst hat sich zu den Griechen des 5. Jahrhunderts vor Christo bekannt, aber erklärt es mit Recht für eine Unwahrheit, bei diesen, bei den Ägyptern, bei den Gotikern oder gar bei den Buschnegern Anleihen zu machen. Ein eigener Formwille müsse alle Eindrücke verwischen und verwandeln. Albikers eigener Formwille, der auf anmutig schlanke, tektonisch bedingte und rhyth-

misch bewegte Formen gerichtet ist, hat eine Reihe durchaus jungzeitlicher und doch liebenswürdig ansprechender Schöpfungen hervorgebracht. Genannt seien seine dem Baugedanken machtvoll angepaßten, in sich geschlossenen Kämpfer- und Ringerreliefs am Varietétheater in Basel (Abb. 14) und sein anmutiges und doch monumentales Giebelrelief der Anadyomene am Konzerthaus in Karlsruhe. Von seinen Einzelgestalten aber wie ausdrucksvoll „Die Trauernde" in Bronze für das Krematorium in Hagen, wie lebendig die „kauernde Haarflechterin", wie „schön" (sit venia verbo)

Abb. 14. Ringer. Betonrelief von Karl Albiker am Varietétheater in Basel. Nach „Kunst für Alle" 1907.

sein bewegter Bronzejüngling, der 1920 in Dresden ausgestellt war, wie reizvoll seine stahlfeste, schlanke weibliche Brunnenfigur aus glasiertem Stein, die mit beiden Händen eine Schale emporhebt!

Hamburg besitzt in dem Wiener Richard Lukſch (geb. 1872), den W. Niemeyer gewürdigt hat, einen tüchtigen Meister dieser Richtung, der sich als Baubildner z. B. in den Pfeilerfiguren und Dachträgern eines Geschäftshauses in Augsburg, als Grabbildner in dem Denkmal für Detlev von Liliencron in Altrahlstedt bewährte; in Düsseldorf wirkt in derselben Richtung, doch wohl innerlich noch tektonischer empfindend, Richard Langer, den Westheim besprochen hat. Langers flache, in Holz geschnitzte Rundreliefs am Heizkörpermantel des Hauses Kunheim sind

bewundernswert in den Raum gesetzt. In Frankfurt mag Karl Stock wegen seines wuchtig-gigantischen, durch den spätgriechischen Fries von Pergamon eingegeben, zugleich griechisch, barock und doch ganz neuzeitlich empfundenen Giebelfeldschmuckes am Chemischen Institut der Universität genannt werden. In Karlsruhe aber wirkt nach Albikers Fortgang Willy Gerstel (geb. 1879), der Schöpfer des Hebeldenkmals in Lörrach und der Büste einer Italienerin in der Karlsruher Kunsthalle, im Sinne geometrisch geschulter Formenzusammenfassung.

Etwas länger haben wir in München zu verweilen, dessen junge Bildhauer Hausenstein besprochen hat. Daß in München die Schüler Hildebrands vom Schlage Hahns, denen B. Bleeker sich mit feinfühligen Arbeiten gesellt, bis in unsere Tage herein schaffen, soll nicht vergessen werden. Als Neuerer trat Edwin Scharff (geb. 1887) auf, der, auch als Maler und Radierer tätig, etwa zwischen Rodin und Hildebrand hindurch dem neuen, noch kubischer körperhaft empfindenden Stile zustrebt. Als Bildner wirkt er, wie seine Büste der Schauspielerin Annie Mewes von 1917 in der Neuen Münchener Staatsgalerie zeigt, ruhiger denn als Maler und Radierer. Sein schreitender Jüngling ohne Arme aber nähert sich schon dem eigentlich expressionistischen Ideal. Pfister und A. L. Mayer haben ihn der Kunstgeschichte zugeführt. Er selbst äußert sich über sein Schaffen: „Das physische Sein des Scheins gibt die Materie, die durch psychisches persönliches Leben Ausdruck wird, und beides gibt die Form." Der Freiburger Hermann Geibel (geb. 1889), den Popp bewertet hat, war Schüler Wrbas in Dresden, ehe er sich in München an Hildebrands Schüler Erwin Kurz anschloß. Er bewahrt bei allem Streben nach Vereinfachung der Form ein gutes Stück Naturnähe. Seine holzgeschnitzten und aus anderen Stoffen gebildeten Tiere haben noch Gaul zur Voraussetzung. Machtvoll wirkt sein Adler als halbrunder Abschluß des Haupteingangs zum Genesungsheim auf dem Plättig im Schwarzwald. Sein junger Bär aus Gußeisen zeigt ihn von seiner eigensten Seite. Der Menschenbildnerei wandte er sich erst nach dem Kriege zu. Seine Vorstudie zu einem hl. Michael hat innere Verwandtschaft mit der Gotik. Sein hinknieender nackter Jüngling mit geschlossenen Augen und über den Kopf gelegten Händen wirkt schon recht expressionistisch. Fritz Clauß aus Zweibrücken (geb. 1885) gibt mehr die volle, runde Körperlichkeit, die an den Block erinnert, dem sie entstammt.

Über die junge Wiener Plastik hat Artur Rößler 1915 berichtet. Edmund Hellmers Schüler Anton Hanak, dem auch Fleischer, Rößler und Berta Zuckerkandl nachgegangen sind, ist der erste große Vertreter der jüngeren Wiener Kunst. Auch er steht, von überquellender Kraft keuscher Sinnlichkeit und leidenschaftlichen Seelenlebens getragen, noch im Übergang von der alten zur neuen Richtung, sieht als ganze künstlerische Persönlichkeit „ohne Pose, aber voll Pathos", aber auch außerhalb

des sich schon wieder meldenden Schulschematismus. Als „Körper gewordenes Traumgesicht" bezeichnet Fleischer eine seiner Schöpfungen. Seinen Brunnen in Linz an der Donau mit seiner ruhig sitzenden weiblichen Gestalt nennt Hanak selbst „die Freude am Schönen". Ein in Kissen hingestrecktes nacktes, schmerzerfülltes Weib mehr Rodinscher als Maillolscher Behandlungsweise heißt „Das große Leid". Seine Monumentalgestalten an Josef Hoffmanns österreichischem Hause auf der Kölner Werkbundausstellung 1914 gingen wirklich in ihrer baulichen Aufgabe auf.

An der Spitze einer Reihe tüchtiger österreichischer Holzschnitzer steht der aus Mähren stammende, namentlich als Tierbildner geschätzte Franz Barwig (geb. 1868), den E. Tietze-Conrat besprochen hat. Sein aus Holz geschnitzter Jüngling in der Wiener Staatsgalerie wirkt fast klassizistisch. Ganz er selbst ist Barwig in seinem holzgeschnitzten Panther, seinen raufenden Bauern und seinem lebendigen Holzrelief einer Kirchweih, ganz er selbst freilich auch in seinen Bronzetieren, wie dem auf einer Halbkugel stehenden Bären und dem Steinbock in Kampfstellung. Holzschnitzer sind auch Neuromantiker wie Franz Zelezny, dessen typische Gestalten dem Volksleben entnommen sind, und E. O. Czeschka, der an die Hamburger Kunstgewerbeschule berufen wurde.

Mähre wie Barwig ist Jan Stursa (geb. 1880), der, in Prag tätig, zu den tüchtigsten Meistern des Übergangs vom Impressionismus zum Expressionismus gehört. In Prag machte man ihm den Vorwurf, seine Kunst sei zu deutsch. Slawisch ist sie allerdings nicht im besonderen Maße; aber neuzeitlich und persönlich zugleich wirkt sie. Rößler und Tietze haben uns seine nähere Bekanntschaft vermittelt. Stursa geht wohl von der Natur aus, durchdringt sie aber seelisch im Schmelztiegel seiner Einbildungskraft. Kräftige, volle Körperformen, deren Gliedmaßen manchmal übergelenk bewegt sind, zeichnen ihn aus. Gut in den Raum gesetzt sind seine Reliefs an der Ferdinandsbrücke in Prag. Die Moderne Galerie in Prag besitzt seine wildbewegte bronzene Bauchtänzerin, sein „Melancholisches Mädchen" mit den ausdrucksvoll verschlungenen Gliedmaßen, aber auch seine Marmor-Messalina mit ihrer inneren Leidenschaft. Der Neuen Staatsgalerie in München gehört seine bronzene Eva, der Staatsgalerie in Wien seine „Badende" aus Sandstein.

Slawischer gestimmt, barocker in moderner Aufmachung wirkt neben Stursa Jaroslav Horejc in Prag, für den sein Simson im Kampf mit dem Löwen bezeichnend ist. Übertrieben in der Muskelbildung, gehören seine Werke dieser Art eher zur rückblickenden als zur vorwärtsblickenden Richtung. Erich Steinhard hat eingehend über ihn berichtet.

Endlich der Südslawe Ivan Meštrović, den Rößler gefeiert hat. Vor dem Kriege in Wien ansässig, veranstaltete er 1919 eine vielbesprochene Meštrović-Ausstellung in London. Man meinte dort, er bekenne sich wohl zu der Richtung Maillols

oder Minnes, erreiche seine Vorbilder aber nicht. Für das Viktoria- und Albert-Museum wurde dort ein Werk seiner Hand erworben. In seinen beiden Riesengestalten im Wiener Sezessionsgebäude konnte Meštrović seine tüchtige baubildnerische Gesinnung betätigen. Eine Karyatidenreihe war für einen Tempelbau bestimmt. Seine Eva und seine Gruppe „Mutter und Kind" stehen im Übergang zur Formenbildung unserer Jüngsten.

3. Die expressionistische Bildnerei, namentlich in Deutschland und seinen östlichen Nachbarländern

Die Grenzen einer künstlerischen Weiterentwickelung sind wie immer, so auch in diesem Fall, nicht scharf zu ziehen. Auch auf dem Gebiete der Bildnerei wich der maß- und haltungsvolle Nachimpressionismus der Art Maillols, Minnes, Hallers und Albikers nur allmählich dem eigentlichen Expressionismus mit der Losung: „Los von der Natur". Am Anfang der Reihe stehen noch Meister so fester menschlicher Körperformen wie Hoetger, an ihrem Ende die Meister so völlig naturfremder Bildungen wie der Russe Archipenko. Daß ihr Kunstwille zusammengehört, scheint sich aber doch schon in der Begeisterung auszusprechen, mit der Hoetger die Art Lehmbrucks begrüßt hat. Der eigentliche Expressionismus, dessen „Geistigkeit" nach Hoetgers eigenem Geständnis nicht etwa darin besteht, an Köpfen und Gebärden den Ausdruck wirklicher seelischer Stimmungen zu schildern, sondern die eigene Seelenstimmung des Künstlers oder doch seine Vorstellung von der Seelenstimmung anderer, schon in der äußeren, von der Natur abweichenden Formensprache zu gestalten, beginnt für unsere Auffassung mit erkennbaren Abweichungen von lebensfähigen Naturformen.

Also zunächst der Westfale Bernhard Hoetger (geb. 1874), der eine Zeitlang zu den Führern des Darmstädter Kreises gehörte. Am unmittelbarsten wirkt er in seiner Frühzeit, wo ein angeborenes aufbauendes Stilgefühl seine noch von warmem, natürlichem Leben erfüllten Menschen aus sich selbst heraus emporhob. Besondere Schriften haben Biermann und Hildebrandt ihm gewidmet, besondere Aufsätze haben z. B. Rohl, Friedeberger, Creutz, Schulze, Däubler und Uphoff über ihn oder einzelne seiner Schöpfungen geschrieben. In Paris gebildet, von Rodin ausgegangen, schwenkte er 1906 zu Maillol und dessen deutschen Nachfolgern ab. Sein Hauptwerk ist die architektonisch streng stilisierte Reliefwand „Werden und Vergehen" im Platanenhain zu Darmstadt (Abb. 15). Die Zeichnung und Gestaltung der einzelnen großen und kleinen Gestalten mit ihren streng geometrisch bald nach dieser, bald nach jener Seite gleichmäßig ausgebogenen Köpfen oder Gliedmaßen wirkt,

rein plastisch betrachtet, vielleicht zu einförmig, baukünstlerisch angesehen aber, wie es die Absicht des Künstlers war, durchaus überzeugend. Zu seinen besten anderen öffentlichen Werken gehört der Gerechtigkeitsbrunnen in Elberfeld, dessen Museum, außer dem oft genannten Marmortorso, seine Marmorbilder „Der Flug" und das „Lächeln" bewahrt. Auf den Lippen der Büste des friesischen Mädchens erblüht ein echt „lionardeskes" Lächeln. Das Revolutionsdenkmal für Bremen stellt Mutter und Sohn in ägyptisch großzügiger, aber von warmem Leben erfüllter Monumentalität dar. Der Vogelbrunnen Hoetgers für Mainz ist mit reizenden Knabengestalten geschmückt. Seine beste Büste ist die der Frau Dülberg: sie gibt die Dargestellte doch wohl schon expressionistisch so, wie sie sich in der Vorstellung des Meisters gestaltet hat. Eigenartig wertvoll sind seine zahlreichen, weniger auf feine Durchbildung als auf geschlossene Gesamtwirkung bedachten kleinen Majolikagruppen. Neuerdings ist er zur „Negerplastik" abgeschwenkt. In seltsamen, stark durchempfundenen Gestalten, die durch hinterasiatische Bildwerke angeregt wurden, verkörpert er seine plastischen Gedanken. Einige Wortführer der jüngsten Richtung halten Hoetger als „Eklektiker" schon wieder für abgetan. Wir rechnen ihn nach wie vor zu den frühesten zielbewußten Vertretern der expressionistischen Richtung in der deutschen Bildhauerei.

Abb. 15. Der Schlaf. Relief von Bernhard Hoetger an der Wand der Mathildenhöhe in Darmstadt. Nach „Cicerone" 1920.

Entschiedener, derber und absonderlicher zugleich als Hoetger ging der Böhme Franz Metzner (1870–1919), der an der Porzellanmanufaktur in Berlin zum Berliner geworden war, zum Expressionismus über. Er ist sogar einer der ausgesprochensten und erfolgreichsten, wenn auch eben nicht einer der feinfühligsten Vertreter des Expressionismus. Er gibt seinen kraft- und ausdrucksvollen inneren Gesichten entsprechende, der Natur nachhelfende Formen. Die Unterkörper seiner menschlichen Gestalten, die oft sinnbildliche Verwirklichungen von Begriffen oder Vorstellungen der Einbildungskraft des Künstlers sind, pflegen unförmlich groß, die Köpfe zu klein, die Bewegungen zu eckig für die Natur zu geraten. Er liebt es, die seitwärts gebeugten Köpfe seiner Gestalten wie an die Schultern festgewachsen darzustellen. Er sucht nach verwandtem Halt in entsprechendem baulichen Rahmen; und er hatte das Glück, als Baubildhauer reichliche und weithin sichtbare Beschäftigung zu finden. Wuchtig und packend ist manches, was Metzner geschaffen; aber fast immer zu äußerlich, um uns mit fortzureißen, und zu barock, um wirklich modern zu wirken. Unter anderen haben Osborn, Vollert, Bondy, Kurth und Scheffler ihn gewürdigt. Von Metzners bekanntesten öffentlichen Arbeiten wachsen sein Mozartdenkmal in Prag und sein Lessingdenkmal in Wien noch nicht ins Übernatürliche hinaus; sein Nibelungenbrunnen in Prag aber, dessen gewaltiger Rüdiger 1912 die Mittelhalle der Dresdner Kunstausstellung beherrschte, zeigt ihn ganz in seiner Eigenart. Eng mit der Baukunst Oskar Kaufmanns verwachsen sind seine Bildwerke am Äußeren und im Inneren der Neuen Volksbühne in Berlin (S. 16). Seine Hauptschöpfung sind aber seine Bildwerke am Völkerschlachtdenkmal in Leipzig, von den Totenwächtern an den Pfeilern der kreisrunden Gedächtnisgruft bis zu den sitzenden Riesengestalten in der Mittelrundhalle und zu den Überrecken, die oben von außen die Kuppel kränzen. Daß der „Geist", der sich in dieser monumentalen, aber ungeschlachten Wucht ausspricht, der Geist des Aufschwungs Deutschlands im Jahre 1813 sei, wird schwer nachzuempfinden sein. Einige Einzelgestalten Metzners, wie die fest in sich zusammengeschlossene „Leidtragende" und die Brunnenfigur der „Mutter" wirken überzeugender.

Innerlich bedeutender und stärker in der Form als Metzner ist Ernst Barlach (geb. 1870), der Dichter und Holzschnitzer, der hauptsächlich tief erregte Gestalten und Gruppen in scharf geschnittener und doch fest in sich zusammengefaßter Formensprache, wenn auch nur in mittelgroßem Maßstabe schuf. Wie er verhaltene oder ausbrechende Leidenschaft in ruhige Linienverhältnisse zu bannen versteht, das ist fast einzig in seiner Art. Vortrefflich ist Scheffler ihm gerecht geworden, köstlich hat Däubler ihn gewürdigt. Barlach ist Holsteiner, der, in der Nähe Hamburgs aufgewachsen, Rob. Diez' Schüler in Dresden gewesen, seelisch aber von russischen Schriftstellern wie Dostojewski beeinflußt worden ist. In diesem Sinne hat man

seine Kunst, obgleich sie bestimmte Begebenheiten wohl selten darstellt, auch literarisch genannt. Schließlich hat Barlach auch in Rußland selbst das dortige Bauernleben beobachtet. Die Berliner Nationalgalerie besitzt sein leidenschaftliches Holzrelief „Die Verlassenen" (Abb. 16). Ganz er selbst ist er in dem Holzrelief „Hunger", das 1921 die Dresdner Kunstausstellung in der Eliasstraße schmückte. Gen Himmel blickende Schreitende im Mantel, schwangere Frauen, träumende, schlummernde Gestalten und Gruppen gehören zu seinen bevorzugten Stoffen. Däubler schließt: „Wir haben viel Schweres zu tragen, viel Schweres zu träumen. Alles das steht in Holz vor uns." Neuerdings ist Barlach, dessen Steinzeichnungen sein ganzes Wesen offenbaren, auch als Porzellanbildner hervorgetreten. Doch darf bezweifelt werden, ob dieses Gebiet ihm liegt.

Abb. 16. Die Verlassenen. Holzrelief von Ernst Barlach in der Nationalgalerie zu Berlin. Nach dem „Kunstblatt" 1919.

Der erfolgreichste der expressionistischen Bildhauer Deutschlands, wohl auch der feinfühligste von ihnen ist Wilhelm Lehmbruck (1881—1919), der Westfale, der schon in den meisten öffentlichen Sammlungen Deutschlands vertreten ist, zum Teil immer mit denselben, in Gipsabgüssen wiederholten lebensgroßen Gestalten in körperlichen Stellungen, die Verlangen, Sehnen, Entsagen oder Hoffen veranschaulichen: überschlanke männliche und weibliche nackte Gestalten mit absichtlich verlängerten Hälsen und Gliedmaßen, Verleiblichungen von Seelen, die dem Leiblichen weit entrückt sind. Auf Erden lebensfähig würden viele seiner Gestalten nicht sein; gerade sie tun der Natur oft absichtlich Gewalt an; und doch wirken sie trotz ihrer Verstiegenheit immer überzeugend und immer wie durch mystische Gewalt anziehend. Badt, Bethge, Kurth,

Westheim und andere sind liebevoll auf Lehmbruck eingegangen. In Düsseldorf erzogen, in Paris gebildet, stellte er zuerst mit der Brücke in Dresden, 1912 aber im Salon des Indépendants zu Paris aus. Bald fehlte er auf keiner Ausstellung. Die Haupttypen, die sein Wollen zeigen, sind die Knieende, der Stehende, der Schreitende, der Emporsteigende (Abb. 17); die Badende, die Rückblickende, die Sinnende, der Denker folgten. An 30 bis 40 solcher Darstellungen hat er hinterlassen. Johannes der Täufer ist eine seiner wenigen geschichtlich überlieferten Gestalten: der Asket, der hagere, seelenvolle Schwarmgeist, wie er in unserer Vorstellung lebt. „Der Freund" heißt ein vorgebeugt dasitzender Jüngling, den man in Terrakotta ausgeführt im Städtischen Museum zu Frankfurt sieht. Die Mannheimer Kunsthalle besitzt eine Reihe seiner Schöpfungen; aber auch in der Nationalgalerie in Berlin, im Albertinum zu Dresden und im Museum von Halle, um nur diese zu nennen, lernt man ihn verstehen und lieben. Achtunddreißigjährig schied er freiwillig. Sein Wollen und Wirken ist Bruchstück geblieben.

Zwischen Lehmbruck und Metzner steht Edmund Moeller in Dresden (geb. 1885), den z. B. Stiller nach Verdienst gewürdigt hat, gestaltungskräftig in der Mitte. Leidenschaftliche leibliche Bewegungen, wie Kämpfe oder Tänze, weiß Moeller durch kubische Zusammenfassung und herbe Rhythmisierung ins Bereich geistiger Gestaltung zu erheben. Ruhige Familiengruppen erfüllt er mit starkem, der Form entsprechendem Leben. Bildnisbüsten verleiht er, die Züge vereinfachend und vergrößernd, das innere Wesen der Dargestellten. Moeller ist durch und durch Bildhauer. Seine Schöpfungen bekennen sich zum Block als ihrem Vater, zur Seele als ihrer Mutter. In Düsseldorf und Dresden gebildet, reifte er in Rom zum Meister und trat nach seiner Heimkehr entschlossen in den Kreis der Jüngsten. In seinen früheren Werken, wie dem Monumentalbrunnen für Crimmitschau, tritt dies noch kaum hervor. Seine in Rom entstandenen Werke, wie der eherne David, sind schon im Sinne der Erneuerung des plastischen Kunstwollens entstanden. Ganz er selbst ist er in der überlebensgroßen, aus Muschelkalk gehauenen Tänzerin, die auf der Bürgerwiese zu Dresden aufgestellt wurde. In großkörnigem Marmor gemeißelt ist seine große Gruppe „Ein Wiedersehen" im Albertinum zu Dresden. Machtvoll wirken seine tief erregten großen Schicksalsgestalten für ein Denkmal der Freiheit. Ein außerordentlicher Erfolg Moellers und der ganzen deutschen Bildhauerkunst war es, daß er 1923 mit jenen Freiheitsgestalten in dem Wettbewerb für das Freiheitsdenkmal in Truxillo an der Küste Perus als Sieger hervorging. Das große Werk ist jetzt in der Ausführung begriffen. Die großzügige Bildniskunst des Meisters zeigen seine Köpfe Hans Poelzigs, Karl Hauptmanns und Max Liebermanns. Die Dresdner Ausstellung 1920 brachte z. B. als Holzschnitzwerk den Jesuiten, der an Barlach erinnert, und das Porphyrbildwerk „Das Echo". 1921 voll-

endete er auch die edel expressionistische Reliefgestalt der Tonkunst an dem Grabstein des Tondichters Jean Louis Nicodé auf dem Kirchhof zu Langebrück. In die Saiten greifend, schwebt der Genius des Meisters der Symphonieode „Das Meer" über den durch das antike Wellenschema angedeuteten Wogen. Sein ausdrucksvoll erregter Christus für eine Kirche in Dortmund wurde 1925 dort aufgestellt.

Abb. 17. Wilhelm Lehmbruck: Emporsteigender Jüngling. Nach dem „Kunstblatt" 1917.

Hauptsächlich Grabbildner ist Benno Elkan (geb. 1877), den E. Blaß uns nähergebracht hat. Weicher als Moeller, faßt auch er seine Gestaltungen in Bewegungen, die sich dem Block fügen, äußerlich ruhig und innerlich lebendig zusammen. Zu seinen reifsten Schöpfungen dieser Art gehört die großartig geschlossene Klage auf dem Grabmal Wettendorf zu Wickrath im Rheinland. Alle Arten des Schmerzes, von der hoffnungslosen Zerknirschung bis zur leidenschaftlichen Sehnsucht, sind hier in übersinnlichen Gestalten zusammengefaßt. Das „Verhallende Lied" am Grabmal Sternau zu Dortmund, die „Heldenklage" und andere Grabbildwerke schließen sich an. Auch wundervoll ruhige Bildnisse, wie den Bronzekopf W. Trübners in der Mannheimer Kunsthalle, hat er geschaffen.

Zu den feinsten Begabungen dieser Reihe gehört Renée Sintenis (1867—1911) in Berlin, eine Nichte Walter Sintenis', des frühverstorbenen begabten Dresdener Diezschülers. J. Beth, W. Heymann und Alfred Kuhn haben ihr in Aufsätzen gehuldigt. Eine gewisse Abhängigkeit von der Formensprache Lehmbrucks geht ihr in ihren wohlabgewogenen Menschengestalten nach. In ihrer kleinen Tierplastik aber ist sie einzig in ihrer Art. Die Tiere, die meist fest auf ihren Füßen stehen oder ruhig, aber begeistert bewegt sind, leben ihr eigenes Leben und offenbaren sozusagen ihr innerstes, aus der Natur gezogenes Wesen. In der Mannheimer Kunsthalle ist sie vertreten.

Zu den Deutschen dieser Art dürfen wir aber auch wohl Ernesto de' Fiori (geb. 1881) zählen, den Italiener, der von Zürich nach Berlin zog, wo er lebt. E. Bender, Max Raphael, W. Wolfradt und W. v. Alten haben ihn gewürdigt.

Er ist von starkem Feuer durchglüht. Seine Gestalten streben nach leidenschaftlichem Aufschwung aus dem Erdenstaub; und wunderbar drückt sich dieser Aufschwung in den wogenden oder sich emporwindenden Linien des übrigens wohl zusammengehaltenen Aufbaues seiner Darstellungen aus. Ursula, die 1912 entstandene, fast spiralisch bewegte stehende weibliche Gestalt, der Tänzer, der Jüngling zeigen dieses Aufstreben in neuartigen Bewegungen. Seit 1918 aber strebt er in ruhig dastehenden Jünglingen, deren beide Fußsohlen am Boden haften, deren glatt herabhängende Arme nur wenig von strenger Symmetrie abweichen, deren Züge, oft bei geschlossenen Augen, nur ein stilles Traumleben verraten, offensichtlich den archaischen Kunstwerken der alten Griechen nach, erreicht dann aber z. B. in seinem großen Schreitenden eine hohe Stufe plastischen Eigenempfindens. Diesen Künstlern schließt sich Hans Walter in Erfurt, über den Passarge und Schardt berichtet haben, mit gestaltungskräftigem, echt bildnerischen Empfinden an, das sich in seinem liegenden Weib aus schwarzem Marmor in der Sammlung Heß in Erfurt in stereometrischer, aber weich gerundeter Geschlossenheit offenbart, in seiner „Architekturplastik" aber, wie seiner aus massivem Stabwerk gebildeten, spitzhaubenförmigen Überwölbung einer liegenden Grabfigur auf dem Friedhof zu Erfurt, überzeugungskräftig neue Wege zu alten Zielen einschlägt.

Alle diese Künstler weichen, wenn sie die natürlichen Formen ihrer Menschengestalten und ihrer Bewegungsmotive auch oft ihrer künstlerischen Anschauung entsprechend abwandeln, doch noch nicht von den organischen Grundformen der menschlichen Leiber und ihrer Glieder ab. Im weiteren Verlauf der Entwickelung aber schließen sich ihnen andere an, die die menschlichen Formen teils geometrisieren, teils gliederpuppenmäßig vereinfachen.

Recht weit im Geometrisieren geht schon der von München ausgegangene Russe Moissi Kogan, dessen frühere, in sehr flachem Relief gehaltene Schaumünzen und Plaketten noch ziemlich naturnah sind. Aber schon seine Wandreliefs schlanker weiblicher Gestalten im Fabrikhaus der Kölner Werkbundausstellung von 1914 fielen durch die Geometrisierung ihrer Köpfe auf; und sein Relief der drei Grazien, das 1914 in der Mannheimer Kunsthalle erschien, war schon fast ganz geometrisiert. Das Museum zu Halle besitzt unter anderem eine Bronzeplakette und acht kleine Tonfigürchen seiner Hand. In neuen Holzschnitten und Bildwerken, über die K. Weiß berichtet hat, kehrt er zu streng und zart zugleich umrissenen Naturformen zurück.

Viel weiter gehen die eigentlichen „Radikalen" unter den Bildhauern, deren Führer und Vorbild der Russe Alexander Archipenko ist. Unser Dichter Th. Däubler hat ihm gehuldigt. In seinen älteren Arbeiten, wie der noch ganz körperhaft in rundlicher, wenngleich abstrakter Formenfülle in sich zusammengekauerten Frau, der stehenden Frau mit dem Kinde von 1909 und selbst noch der in undenk-

baren Abmessungen der einzelnen Glieder Knieenden von 1910 sind die verschiedenen Teile des weiblichen Körpers noch einigermaßen organisch miteinander verbunden. Auch bei der kleinen Terrakottagestalt unserer Abbildung (Abb. 18) ist dies noch der Fall. Aber schon bei der knieenden Frau mit dem Kinde im Arm von 1909 kann man den Zusammenhang zwar nachfühlen, aber nicht mehr nachrechnen. Seit 1914 spielt Archipenko nur mit einzelnen Körperteilen, um die anderen zu unterdrücken oder durch freie, meist doch nicht geometrisch-kubische, sondern der Unendlichkeitsmathematik angehörige fein geschwungene Formen zu ersetzen. Die Formenzertrümmerung und willkürliche Wiederzusammenfügung mit unorganischen Formen tritt in ihr Recht. Wie ernst es der Meister mit seiner Kunst meint, zeigen die vortrefflichen Naturstudien nach weiblichen Körpern, die er gezeichnet hat. Um die Weiblichkeit allein ist es ihm zu tun. Sie erfüllt seine ganze Vorstellungswelt; und doch faßt er sie durchaus nicht mit sinnlicher Begehrlichkeit, sondern mit abstrakter Keuschheit auf. Von rundplastischen Gestaltungen ist Archipenko zu farbig bemalten Reliefdarstellungen fortgeschritten, die er als „Skulpturmalerei" bezeichnet. Bald gelangt er zu Gestaltungen, die eirunde, von vorn nach hinten durchgehende Löcher statt der Gesichter, ausgehöhlte Rundgruben statt der Brüste oder statt einer der Brüste und kubische Kegel statt der einzelnen Körperteile haben, schließlich aber bleibt nur ein Linienspiel in „durchbrochener Arbeit", bei dem man sich entfernt eine „Frau im Zimmer" (1916) oder eine „sitzende Frau" (1920) vorstellen kann. Ein Pariser Russe, der für Archipenko schwärmt, sagt bezeichnend genug: „Ein unermüdlicher Jongleur, spielt Archipenko mit den Erden und Formen gleich einem Prometheus." Ob er aber recht hat mit dem Schlußsatz, „und wie nah ist der Tag, da ein Europäer stolz sein wird auf Archipenko!" können wir trotz der immer noch wachsenden Anerkennung, die die unleugbar reizvollen Spiele des Künstlers mit den Formen des menschlichen Leibes finden, ruhig abwarten.

Abb. 18. Terrakottastatuette von Alexander Archipenko. Nach dem „Kunstblatt." 1920.

Zu den slawischen Nachfolgern Archipenkos in Paris (vgl. S. 48) gehören Czaky, dessen feinfühlige, meist gradlinige fleischlose Gebilde, wie die Steinfiguren von 1920 und 1921, die Westheim veröffentlicht hat, sich nur an das

Linien- und Formengefühl des Beschauers wenden, und Jacques Lipschitz, der, ausgesprochenermaßen von Einsteins Buch über die Negerplastik beeinflußt und von Einstein auch gewürdigt, in seinen immer noch als Menschen erkennbaren sitzenden und stehenden Gestalten zwischen dem Kubismus des Malers Picasso und organisch empfundenen Abstraktionen Archipenkos mitten hindurchzustreben scheint. „Talmudistisch beseelt" nennt Basler den Kubismus Lipschitzs. Zu anderen Entwickelungsmöglichkeiten strebt der Russe Zadkine in Paris voraus. Er geht, wie Westheim berichtet, weniger von der Form als von der phantastischen Eingebung aus und schnitzt dunkelblütige Mystik in mächtigen Holzblöcken. Chana Orlow endlich gilt als tüchtige Bildhauerin dieses Kreises.

Weiter noch gehen die Russen, die während des Krieges in Rußland geblieben sind. Die von dem russischen Maler D. Sterenberg 1922 in Berlin veranstaltete Ausstellung russischer Künstler brachte wunderbare Gebilde zum Vorschein. Der plastische Kubismus, der in Karl Zalits Bildwerken Gestalten erzeugte, die denen Lipschitzs zum Verwechseln ähnlich sehen, brachte im „Konstruktivismus" Köpfe und Gestalten hervor, die an jene Archipenkos erinnern, aber auch völlig gegenstandslose, aus Metallstäben, Rundbändern und Platten zusammengesetzte Figuren, von denen z. B. die „Konstruktion" G. Stenbergs in der Tat anmutet. Schließlich aber die „Contrereliefs" W. Tatlins, die ähnliche Gebilde sich von einer Steinplatte abheben lassen. Einen gewissen Augenreiz wird man diesen Schöpfungen nicht absprechen wollen.

Mehr oder weniger von Archipenko beeinflußt waren aber auch einige deutsche Bildwerke der Novembergruppe der Berliner Kunstausstellung 1920. Emy Roeders wie in einer Raute zusammengefaßte „Familie", die eine Art heilige Anna selbdritt in expressionistischer Auffassung sein zu wollen schien, erinnerte an die älteren Schöpfungen Archipenkos. Herbert Garbe, dem Osborn und Biermann gerecht zu werden versucht haben, hat die Wandlung von 1918, dem Jahre seiner noch ziemlich naturnahen „Wandlerin", bis 1919 durchgemacht, in dem seine Holzschnitzgruppen „Eros" und „Schlaf" und „Der Tod" entstanden. Doch fühlen wir bei Garbe durch die völlige Vereinfachung seiner Formen und Bewegungen doch noch die Natur hindurchschimmern. Völlig geometrisiert erscheint erst sein „Aufwärts" von 1920. Georg Leschnitzer dagegen, für den Paul Zeidler eingetreten ist, überraschte im Berliner „Sturm", in seiner gliederpuppenartigen Gruppe „Geburt der Eva" schon mehr, als er überzeugte. Rudolf Belling wirkte 1918 mit seinem „Menschen" schon gliederpuppenmäßig, aber noch nicht völlig geometrisierend, wogegen sein „Dreiklang" auf der Berliner Ausstellung von 1920 (Abb. 19) in seinen rein abstrakten Formen kaum noch eine Menschengruppe ahnen läßt; und Oswald Herzog, der namentlich im Berliner „Sturm" stark vertreten ist, wollte in seiner Gruppe

„Traum, sentimental" auf derselben Ausstellung wohl überhaupt nicht mehr an menschliche Formen erinnern, sondern eine Art „absoluter Plastik" in frei erfundenen, übrigens in diesem Fall sprechenden Formen schaffen, deren allmähliche Entwickelung aus noch halb naturnahen Anfängen Alfred Kuhn geschildert hat. Die menschlichen Empfindungen, die Herzog in abstrakten Formen verbildlicht, sind in der Regel verständlich und oft überzeugend. In Dresden bildet Gela Forster im expressionistischen Sinne irdisch-menschliche Vorgänge mit starker Übertreibung der entscheidenden Formen bei bewußter Abstrahierung von der Natur, schafft Fritz Maskos, der schon im Dresdner Stadtmuseum vertreten ist, in Darstellungen wie „Am Morgen", „Somnambule", „Schwangerer Leib", „Mondsucherin", die 1920 in Gips ausgestellt waren, naturferne, aber seelisch ausdrucksvolle Gebilde.

Abb. 19. Dreiklang. Plastik von Rudolf Belling. Nach dem „Kunstblatt" 1920.

Zum Schlusse wollen wir an der Hand Däublers einen Blick auf die futuristische Bildnerei Italiens werfen. Erst mit einem Fuß im Nachimpressionismus steht Roberto Melli, der wohl seit ägyptischer Zeit zum erstenmal mit Schattenwirkungen durch Einkerbung, wie er es nennt, „negative Valeurs" bildet. Leidenschaftlicher Nachimpressionist aber war auch als Bildhauer Umberto Boccioni, der zu den Häuptern des italienischen Futurismus gehört. Den ersten futuristischen Bildhauer nennt Däubler ihn. „Jahrelang", sagt unser Dichter, „gebärdete er sich

phantastisch ohne zwingenden Ausdruck." Er schuf z. B. in Gips eine Mühle mit den Zügen eines um Wind und Wetter besorgten Müllers, oder vielmehr den Müller mit dem „Traumesausdruck seiner Mühle". Seine letzte ausdrucksreichere Entwicklung zeigt sein „Schreitender Mensch" von 1919. „Unser tagtägliches Schreiten", sagt Däubler, „will Eingehen in die Sterne! Hatten wir eine Bestimmung? Wir sollen unsere Bestimmung erwandern"; „mit unseren Bewegungen brechen wir unaufhaltsam in beseelte Geometrien ein; auf Schulter und Schenkel tragen wir noch nicht ausgesprochene Raumkristallisierungen in unsere Schreitungsrhythmik hinein."

Die Rückkehr von „futuristischer" Überschwenglichkeit zu angeblich „veristischer" Einfachheit macht sich in den Werken der jüngeren Bildhauer des Kreises der römischen Zeitschrift „Valori plastici" bemerklich. Arturo Martinis beste Büsten könnten beim ersten Anblick dem florentinischen 15. Jahrhundert entstammen.

IV. Die Malerei und Graphik des letzten Menschenalters

1. Die erste Stufe des Nachimpressionismus

Die reine Flächenkunst der Malerei und der Graphik ist offenbar die geistigste unter den bildenden Künsten. Sie ist am wenigsten an die Eigenschaften besonderer Darstellungsmaterialien gebunden. Sie kann die weitesten Fernen, die höchsten Höhen, die nächsten Nähen und die tiefsten Tiefen gleichwertig wiedergeben. Sie kann die Natur am natürlichsten, alle Träume der menschlichen Einbildungskraft am überzeugendsten veranschaulichen. Alle Verfahren von der schlichtesten Umrißzeichnung bis zur flüssigsten, alle Umrisse weich oder derb verschleifenden oder gar nur punktierenden Pinselmalerei sind ihr geläufig und können von ihr als Darstellungsmittel zur Erreichung der gleichen Ziele benutzt werden. Kein Wunder daher, daß die neue „Vergeistigung" der Kunst sich zunächst in der Malerei und den ihr nahe verwandten graphischen Künsten, die wieder stark in den Vordergrund treten, vollzog. Wie der Impressionismus, feierte auch der Expressionismus seine größten Triumphe und seine rücksichtslosesten Orgien in den reinen Flächenkünsten.

Die Umkehr von dem in Frankreich geborenen Impressionismus vollzog sich am frühesten und bewußtesten auch in Frankreich; doch wird die erste Stufe der nachimpressionistischen Malerei, die aus dem Impressionismus selbst hervorgewachsen ist, auch in Frankreich noch nicht zur eigentlichen „Jeune Peinture" gerechnet. Den großen bahnbrechenden Franzosen dieser neuen Richtung, an deren Spitze Cézanne steht, gesellte sich, nach Frankreich übergesiedelt, alsbald der Holländer van Gogh, dessen Kunst entschieden mehr germanisch als romanisch wirkt, gesellte sich aber auch der Deutsch-Schweizer Hodler, dessen Kunst, obgleich er besser Französisch als Deutsch

sprach, in Frankreich geringeren Eindruck machte als in Deutschland, für das er einige seiner Hauptwerke malte.

Aber wir wollen zunächst in Frankreich bleiben. Daß hier bereits die Farbenteilungskünstler, die „Pointillisten", wie Seurat und Signac, durch die Stilisierung der Hauptlinien über den Impressionismus hinausstrebten, dürfen wir nicht vergessen.

Der Meister, der den „Divisionismus", wie man auch sagte, zuerst mit Bewußtsein in den Dienst seiner Kunst stellte, Georges Seurat (1860—91), suchte ihn zugleich einer großen, streng gemeinten Figurenmalerei dienstbar zu machen. Mit der Naturauffassung Monets hatte er nur das Freilicht, und dieses eben in erhöhtem Maße, gemein. Das Formengefühl aber, das durch die Lichtwirkung gehoben werden sollte, wie schon seine große Badedarstellung, la Baignade, in der Sammlung Fénélon in Paris, bedeutete sogar eine Rückkehr zu einfach-monumentalem Stil. Seurats Figurenbilder sind meist dem Theater, seine Landschaften meist dem Küstenleben entlehnt. Zum Selbstzweck erhob die Technik Seurats Paul Signac (geb. 1863), der auch mit der Feder in der Hand am meisten zur Festlegung der Theorie tat, in der Praxis sich aber vorzugsweise auf Landschaften beschränkte, die er eine nie geahnte Fülle von Licht und Farben ausstrahlen ließ. Erst neuerdings haben diese Meister Eingang ins Luxembourg gefunden, in Deutschland waren sie zuerst im Folkwang-Museum in Hagen (jetzt Essen), beim Grafen Keßler in Weimar und in der Sammlung Julius Stern in Berlin vertreten. Zur Nachfolge Seurats und Signacs gehörten Meister wie Maximilien Luce und vor allem Henri Edmond Croß (1856—1910), der, älter als jener, erst 1891, dem Todesjahr Seurats, sich angesichts der anderweit undarstellbaren Fülle des südlichen Lichtes zur Farbenteilung bekehrte, dann aber mit ihr von der Wiedergabe einfacher Natureindrücke in seinen letzten Bildern zum Stil, zur „Komposition", wie man früher sagte, zur „Synthese", wie man heute zu sagen liebt, zurückkehrte.

Eine weitere Abkehr vom Impressionismus vollzog sich in den Bildern Paul Cézannes (1839—1906), der, als Sohn wohlhabender Eltern in Aix in der Provence geboren, die meisten seiner maßgebenden Bilder in der bürgerlichen Beschaulichkeit seiner Vaterstadt zwischen 1879 und 1905 geschaffen hat. Von der Mehrzahl seiner älteren Zeitgenossen, selbst nachdem Manet und Monet sich durchgesetzt hatten, verhöhnt, wurde er nur einmal mehr zufällig zum „Salon" zugelassen. Noch 1902 wurde ihm das Kreuz der Ehrenlegion verweigert. Nach seinem Tode wurde ihm von ganz Frankreich ein Denkmal gesetzt. Heute gilt er als bahnbrechender Meister. Bezeichnete Thoré-Bürger um die Mitte des 19. Jahrhunderts Velázquez als „le peintre le plus peintre", so nannte Octave Mirbeau 1920 Cézanne „le plus peintre de tous les peintres".

Das französische Hauptwerk über Cézanne schrieb Ambroise Vollard. Meier-Graefe hat dem französischen Meister wiederholt Bücher und Aufsätze gewidmet. Alb. Dreyfus hat ihn gründlich gewürdigt. In Deutschland haben z. B. noch Fritz Burger und Hans Tietze, in Frankreich noch Maurice Denis und Elie Faure sich um ihn bemüht. Meier-Graefe sagt unter anderem über ihn: „Geometrie und Tönung sind die Mittel für Cézannes Schöpfung der Natur." Th. Däubler meint: „Die letzte Vertiefung in die Wirklichkeit, die dadurch von selbst Metaphysik und Stil wird, hat Cézanne erbracht; nie hatte ein Künstler größere Ehrfurcht vor der Natur; und doch, er forderte Unbedingtheit; ihm mußte sich das tiefste Geheimnis der Dinge ergeben." Maurice Denis nennt Cézanne den „Poussin des Impressionismus", womit schon die Abkehr des Meisters von dieser Kunstauffassung angedeutet ist. Deutlicher tritt uns Cézannes künstlerische Absicht in seinen eigenen Äußerungen entgegen, wie sein Schüler Émile Bernard sie veröffentlicht hat. Entscheidendes besagen die Worte: „In der Natur gestaltet sich alles nach Kugel, Kegel und Zylinder. Lernt man nach diesen einfachen Gebilden zeichnen, so kann man nachher alles machen, was man will. Zeichnen aber bedeutet für den Maler Farbe. Wenn die Farbe auf ihrer Höhe ist, ist die Form vollendet. Es gibt keine Linien, es gibt keine Rundungen, es gibt nur Farbengegensätze. Die reichste Farbe erzeugt die vollste Form." Wohlverstanden, wollte Cézanne die geometrischen Körper nicht in den Bildern erscheinen sehen. Er empfiehlt nur, nach ihnen zeichnen zu lernen. Die Farben aber trug Cézanne in seiner selbständigsten Zeit oft so dünn wie Wasserfarben auf; das Weiß des Leinens schimmert hindurch und bleibt manchmal an Grenzstellen sogar ungedeckt stehen.

Cézanne bekannte sich leidenschaftlich zur Natur; aber er wollte sie darstellen, wie sie sei, nicht, wie sie scheine; damit meinte er, nicht, wie sie sich dem äußeren, sondern wie sie sich dem inneren Auge eines Meisters darstelle, also befreit von allen Zufälligkeiten, an denen sie leidet. Große, ruhige, in sich geschlossene Wirkungen, die man auch „mystisch" nennen zu müssen gemeint hat, sind die Folge. Das volle Gleichgewicht, das seine besten Bilder, so schnell sie hingetuscht zu sein scheinen, auszeichnet, verleiht ihnen klassische Geltung.

In seiner ersten Zeit, bis 1872, in der er ideale Kompositionen keineswegs verschmäht, hatte Cézanne sich im Anschluß an Delacroix, Daumier und Courbet eine dunkle, zugleich barock und räumlich wirkende, aber oft schon mit starken Farbengegensätzen arbeitende Malweise geschaffen. In den frühen Wandbildern im Landhause seines Vaters bei Aix suchte er mit Ingres zu wetteifern. Das Bildnis seines die Zeitung lesenden Vaters von 1863 in der Sammlung A. Pellerin in Paris ist schlicht realistisch gehalten. Barocker bewegt sind „Der Mord" bei Dr. Julius Elias in Berlin, „Der Esel und die Diebe" aus der Sammlung Rothermund in Dresden,

„Das Frühstück im Freien" bei A. Pellerin in Paris und der „Sommertag" von 1871 bei Max Liebermann in Berlin.

Mit dem Impressionismus Manets, Monets und namentlich Pissarros, an den er sich anschloß, trat Cézanne 1873—74 in Auvers sur-Oise in Fühlung; und bis 1880 wirken seine Bilder, namentlich Bildnisse, Stilleben und Landschaften, noch zunächst als impressionistische Freilichtbilder. Genannt seien die köstliche Waldlandschaft der Sammlung Bienert in Dresden, die schöne Landschaft mit dem Bahndurchstich in der Staatsgalerie zu München, die auch ein feines Stilleben und ein Selbstbildnis seiner Hand besitzt, „Das Haus des Gehängten" in der Sammlung Camondo im Louvre, in der man aus dieser Zeit noch das schöne Bild der Delfter Vase mit Dahlien sieht, die Ansicht von Auvers in Magdeburg und die beiden Bilder der Sammlung des Luxembourg-Museum in Paris.

Zwischen 1880 und 1900 entstanden dann, wie schon bemerkt, die meisten Bilder, die den Meister auf der Höhe seiner Eigenart zeigen. Selbstbildnisse und Bildnisse seiner bürgerlich schlichten, sympathisch dreinblickenden Gattin gibt es aus allen Zeiten des Meisters. Zu seinen besten Selbstbildnissen gehören aus dem Anfang dieses Zeitraums das mit der Glatze und dem Vollbart der Sammlung A. Pellerin in Paris; das schönste, ganz von Cézannes Eigenart getragene Bildnis seiner Frau ist das von 1891 aus der Sammlung Morosow in Moskau. Literarische Stoffe hat der Meister in dieser Spätzeit äußerst selten vertreten. In der Neigung, Gruppen nackter Menschen im Freien darzustellen, aber begegnete er sich mit unserem Hans v. Marées. Noch der Übergangszeit um 1878 gehören die badenden Frauen vor einem Zelt in der Sammlung Fahrnens auf Lidingö bei Stockholm an. Der reifen Zeit des Meisters entstammen die badenden Frauen bei Faget in Paris und die badenden Männer der Sammlung G. F. Reber in München. „Sittenbilder" aus dem Volksleben hat Cézanne auch in seiner besten Zeit gelegentlich gemalt; so um 1885 die Spieler der Sammlung Camondo des Louvre, so um 1892 die beiden Kartenspieler bei Dr. Julius Elias in Berlin und die drei Kartenspieler mit zwei Zuschauern bei A. Pellerin in Paris. Der Raucher von 1896 ist in zwei verschiedenen Fassungen in der Sammlung Morosow in Moskau und in der Kunsthalle zu Mannheim erhalten. Am meisten er selbst aber ist der reife Cézanne doch in seinen Stilleben und in seinen Landschaften. Seine Tischecken mit Äpfeln und Orangen oder Gefäßen mit Blumen sind berühmt. Zu den schönsten gehören „le vase bleu" und „Pommes et Oranges" in der Sammlung Camondo des Louvre, das frühe Stilleben mit Obst und Geschirr und das späte mit Blumen und Früchten in Berlin und das Stilleben mit Tulpen bei Frau Schütte in Bremen.

Noch durchgeistigter sind Cézannes Landschaften. Namentlich der Landschaft seiner provenzalischen Heimat hat der Meister durch alle Mittel seiner Erlebung der

Natur über sich selbst Ewigkeitswerte verliehen. Zu den schönsten gehören die Seinelandschaft von 1880 aus der Sammlung Behrens in Hamburg, die Landschaften des Nationalmuseums in Stockholm und der Nationalgalerie in Berlin. Auch in der Sammlung Moreau-Nélaton des Louvre ist Cézanne gut vertreten, und in Deutschland besitzen die Kunsthalle in Bremen, das Museum zu Elberfeld und das Folkwang-Museum in Essen schöne Landschaftsbilder dieser Art. Seine glühenden Provencelandschaften bei Morosow in Moskau, bei Octave Mirbeau in Paris und viele andere sind klassisch in ihrer Art. Gerade sie sind ganz Natur und doch ganz Kunst, ganz Wahrheit und doch ganz Stil, ganz Farbe und doch ganz Form. Wer sich in Cézannes Schöpfungen verständnisvoll vertieft, kommt nicht wieder los von ihnen.

Noch entschiedener als Cézanne brach der neun Jahre jüngere Paul Gauguin (1848—1903) mit der impressionistischen Malerei, der auch er im Anschluß an Pissarro anfangs gehuldigt hatte. Über Degas gelangte er zu Cézanne; 1880, zwei- unddreißigjährig, stellte er zum erstenmal aus; 1886 floh er, größere Einfachheit und Kraft erstrebend, in die Bretagne, wo er in Pont-Aven einen Schülerkreis um sich versammelte. 1887 trieb dies Streben ihn nach der Insel Martinique, deren farbiges Tropenweben ihm neue Anregungen gab. 1888 ging er nach Arles zu van Gogh (S. 73), mit dem ihn die herzlichste Gemeinschaft verband, bis van Goghs Wahnsinn ausbrach. 1891 reiste er nach Tahiti, dem Tropenparadies des Stillen Ozeans, ab. 1893 kehrte er mit dem üppig-märchenhaften Naturkinderroman Noa-Noa, den Charles Morice in Buchform herausgab, und mit zahlreichen, ganz neuartigen, in glühenden, lichtvollen, durch große Linienrhythmen gebändigten Farbenflächen auf ursprüngliche, oft kindliche Formen zurückgeführten Gemälden nach Paris zurück. Nach dem geringen Erfolg seiner Schöpfungen zog er sich 1895 ganz nach Tahiti zurück, wo er 1903 starb.

Gauguin ist gegenständlich der Vater der „exotisch-primitiven", im Bereiche der tropischen Naturvölker schwelgenden Richtung der jüngsten Kunst, gehört aber auch künstlerisch zu den Meistern, die sich aus Linien und Farben eine neue, an die Wirklichkeit nur erinnernde Welt auf der Fläche schufen. Hauptwerke über ihn verfaßten Rotonchamp und Morice. Auch Meyer-Riefstahl, Maurice Denis und Gauguin selbst haben seine Eigenart geschildert. Er selbst bekannte sich lehrreicherweise wieder zu Ingres und zu Rafael.

Nach seinen älteren, an Pissarro anknüpfenden Landschaften suchte er in seinen Bauernbildern aus der Bretagne zu einfacher Formenwucht und reinerer Farbenharmonie zurückzukehren; aber erst seine Bilder aus Tahiti, deren Helden, auch wenn er biblisch-christliche Geschichten erzählte, die braunen Eingeborenen sind, zeigen den ganzen Zauber seiner neuen Auffassung, die schließlich zur klassischen

Schönheit der Formensprache führte. In Pariser Privatsammlungen ist Gauguin reichlich vertreten. Nach Meier-Graefe besaß Roger Marx in Paris 1904 sein schönes Waldinneres mit zwei nackten Gestalten aus Martinique von 1887, besaß Herr G. Fayet in Béziers die drei Halbfiguren brauner Tahitianer, die in reinsten Schönheitslinien strahlen. Reich war die Sammlung des Kunsthändlers Vollard an Bildern seiner Hand. In Moskau besitzt die Sammlung Serge Stschukin — die nach dem großen Umsturz von der Stadt übernommen werden sollte — nach Grautoffs Bericht von 1919 nicht weniger als 16 Bilder aus den verschiedenen Entwickelungsstufen des Meisters. In Deutschland besitzen die Neue Staatsgalerie in München und das Folkwang-Museum in Essen je drei, das Kölner Museum zwei wertvolle Bilder seiner feinfühligen Hand.

Lassen wir Gauguins Freund van Gogh (S. 73) seinem holländischen Vaterlande, so tritt uns in Frankreich als Dritter im Bunde Maurice Denis selbst entgegen, der freilich, ein Menschenalter jünger als Cézanne, von anderen Voraussetzungen ausging und andere Ziele verfolgte als Cézanne und Gauguin, aber in der Hauptfrage, der Überwindung des Impressionismus, doch mit ihnen an einem Strange zog, ja, diese Meister in Aufsätzen und Cézanne auch in einem Gemälde feierte. Die Arbeiten über Denis bis 1913 hat Bender zusammengestellt. Auch R. A. Meyer und Paul Jamol haben über ihn geschrieben. Man mag Maurice Denis (geb. 1875), das Haupt der eigentlichen Neuidealisten oder „Néotraditionisten", wie sie sich selbst nennen, zu den Neuromantikern oder zu den Neuklassizisten rechnen, doch ist die romantische Ader stärker in ihm als die klassizistische. In Italien gab er sich 1898 den strengen Reizen Giottos und Fiesoles gefangen. Er erinnert manchmal an unsere Präraffaeliten vom Schlage Overbecks. Frischer in der Farbe, aber noch herber in der Zeichnung als Puvis de Chavanne, an den er anknüpft, sucht er Christliches und Poetisches im romantischen Sinne zu verbinden, entschied sich schließlich aber selbst für die Losung: „Über Gauguin und van Gogh zum Klassizismus". Für die Wandmalerei geschaffen, erhielt er 1899 den Auftrag, die Wandgemälde hinter dem Hochaltar der Kapelle Sainte-Croix zu Le Vésinet auszuführen, die 1912 ins Musée des Arts décoratifs zu Paris gelangten. In der Kirche von Le Vésinet erhalten aber sind seine lichten Wandgemälde der Marienkapelle, deren Mittelpunkt die Himmelfahrt Mariä bildet (1901) und die tiefer gestimmten Darstellungen in der gegenüberliegenden Herz-Jesu-Kapelle (1903), deren Hauptstück den „Lanzenstich" darstellt. Von seinen weltlichen Wandgemälden malte er 1895 die Folge „Frauenliebe und Leben" für den Grafen Keßler in Weimar; 1905 entstand sein „Ewiger Sommer" im Musikzimmer des Hauses Mutzenbecher in Wiesbaden, 1907 die „Lateinische Erde" im Vorsaal des Hauses Rouché zu Paris, 1908 die Geschichte der Psyche bei Herrn Morosow in Moskau. Seine bekanntesten

Schöpfungen dieser Art aber sind die 1913 vollendeten vier Deckenbilder im Zuschauerraum des neuen Theaters der Champs Elysées zu Paris.

Unter den Tafelbildern Maurice Denis' halten die christlichen und die weltlichen einander das Gleichgewicht. Im Luxembourg befinden sich seine keusch-strenge „Verkündigung" und sein „Minotaurus". Eine Sammlung zeitgenössischer Künstlerbildnisse in schlichter, klarer Charakteristik enthält sein Bild der Sammlung A. Gide in Paris, das Cézanne darstellt, dem die jungen Künstler huldigen. Von den außerfranzösischen öffentlichen Sammlungen besitzen die Neue Staatsgalerie in München, das Athenäum zu Helsingfors und die Sammlung Stschukin in Moskau gute Bilder seiner Hand.

Wenn die jungen Künstler, die mit Maurice Denis für Cézanne und Gauguin schwärmten, sich selbst als „Symbolisten" bezeichneten, so wollten sie damit zunächst aussagen, daß ihre Darstellungen keine getreuen Abbilder der Wirklichkeit, sondern nur deren mit geistigem Auge gesehenen Spiegel- oder Sinnbilder sein wollten. Manche Meister dieses Kreises wirken beim ersten Anblick noch impressionistisch, andere schwelgen bereits wieder in frei antikisierender Formensprache. Von Cézannes engerem Kreise gehörten zunächst hierher Jean-Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, Xaver Roussel, Charles Guérin, Felix Vallotton und Émile Bernard, der die Gespräche mit Cézanne, dessen Briefe und die Briefe van Goghs veröffentlicht hat. Vuillard malte hauptsächlich stille Stuben mit ruhig beschäftigten Menschen, deren Wert eben in ihren „mosaikartigen" Farbenreizen liegt; er malte für den Prinzen Bibesco in Paris aber auch eine Folge von Wandgemälden aus dem täglichen Landhausleben, die seine eigenartige Farbenkunst auf ihrer Höhe zeigen. Seine „Dame in ihrem Zimmer beim Frühstück" im Luxembourg kennzeichnet seine stille Feinfühligkeit. Bonnard (geb. 1867), der besonders eine Reihe älterer und jüngerer Bücher, wie Longus' Roman „Daphnis und Chloe", Verlaines „Parallèlement" und André Gides „Prométhée mal enchaîné" mit leicht hingesetzten, schönheitstrunkenen Abbildungen geschmückt hat, lockert in seinen Gemälden das feste Gefüge der Cézanneschen Farbenverteilung durch „pikante" Versprengung seiner Farbenflecke wieder auf. Sein Familiengruppenbild „Une après-midi bourgeoise" aus seinem eigenen Besitz erregte durch die primitiv abgewogene Anordnung ihrer Gestalten auf der Landhausterrasse einige Spottlust. In der Regel aber sprühen auch seine Gemälde Geist und Leben, ohne in den Tiefen des Daseins zu schürfen. Hausenstein betont seinen hellenistischen Einschlag: „Sein Paris, sein Stil ist ein Alexandria." Roussel, der auf Denis' Bild mit diesem, Vuillard, Bonnard und anderen dem Genius Cézannes huldigt, schuf wieder ideale Landschaften, die er mit unbekleideten Idealgestalten ausstattete, aber leicht und flüssig, wie ein verjüngter Fragonard, auf die Leinwand hauchte. Im Luxembourg ist er mit einem solchen

Bilde gut vertreten. Oberflächlicher und kälter in ähnlichen Gleisen bewegte sich Guérin (geb. 1874; Buch von Klingsor), der seine Erfolge, wie Meier-Graefe es ausdrückte, mit einer „Vergröberung Cézannes und des Dix-huitième" erzielte. Vallotton bekannte sich in Worten und Werken mit besonderem Nachdruck zu einer Wiedereinsetzung Ingres' in alle Rechte der Vorbildlichkeit. Er malte gute Bildnisse, verarbeitete klassische Aktstudien zu klassizistischen und doch modern wirkenden Phantasiebildern und wußte auch Innenraumbilder mit alt-neuen Reizen zu beleben. Im Luxembourg ist er mit einer „Femme nue" und einem Intérieur vertreten. Bernard endlich, der zu den Entdeckern Gauguins und den Begründern des Kreises von Pont-Aven gehört, war als Kunstschriftsteller von größerer Bedeutung denn als Künstler. Seine Bilder aus den neunziger Jahren sind wirkliche und manchmal sogar täuschende Nachahmungen Cézannes. Später verfiel er der verkäuflichen Orientmalerei.

Seit 1888 gesellte dann Paul Sérusier sich denen um Gauguin. Er verlegte, da Pont-Aven in Mode kam, die Schule nach Pouldu in der einsameren Bretagne. Wirkliche Größen wurden keine dieser Meister; aber sie arbeiteten erst im Geiste Cézannes, dann im Geiste Gauguins; und wie weit dieser von den Lehren der Impressionisten entfernt war, zeigen von ihm selbst niedergeschriebene, von Charles Morice veröffentlichte Sätze, wie: „Es ist für junge Leute gut, ein Modell zu haben; aber zieht, während ihr malt, den Vorhang darüber; besser ist, aus dem Gedächtnis zu malen, so wird euer Werk euch gehören. — Gebt jedem Ding einen deutlichen Umriß. Alles muß Ruhe, den Frieden der Seele, atmen."

Schon wegen der nahen Beziehungen van Goghs zu Gauguin schließen sich den Franzosen der Übergangszeit vom Impressionismus zum Expressionismus sofort die Holländer an, deren neuer Malerei Hübner ein lehrreiches Buch gewidmet hat. Der erste Platz unter den Holländern dieses Zeitraums aber gebührt Vincent van Gogh (1853—90), der im Gegensatz zu dem ruhigen Gleichgewicht, das sein Freund, der Lateiner Gauguin, erstrebte, das rastlose Ringen und Suchen verkörperte, das seiner germanischen Natur angeboren war. Vertrat Gauguin die „apollinische", so vertrat van Gogh die „faustische" Natur. Daß sein Ringen und Suchen in Wahnsinn und Selbstmord endete, war die Tragik seines Daseins. Seine eigenen von J. van Gogh-Bonger und von Émile Bernard veröffentlichten Briefe und die Aufzeichnungen Maurice Denis' und Gauguins, die freilich nicht wörtlich zu nehmen sind, genügen, ihn kennenzulernen. In Deutschland haben unter anderen Meier-Graefe, Meyer-Riefstahl, W. Trübner und Alb. Dreyfus sich eingehend mit ihm beschäftigt. Treffend hat auch Hausenstein ihn gekennzeichnet. Eine van Gogh-Mappe gab O. Hagen für die Marées-Gesellschaft heraus.

In einer Pastorenfamilie geboren, vom Kunsthandel ausgegangen, wurde Vincent, da ihn der Handel als solcher anwiderte, Volksschullehrer in England, dann, nachdem er 1877—78 in Amsterdam etwas Theologie studiert hatte, Laienprediger im belgischen Kohlengebiet. Gleichzeitig begann er zu zeichnen. Als er erkannte, daß Pinsel und Farbe die stärksten Ausdrucksmittel seien, die ihm gegeben, ging er ganz zur Malerei über. Auf der Antwerpener Akademie erwarb er sich 1885 das Handwerksmäßige. Innerlich wurden Pieter Brueghel, Frans Hals und vor allem Rembrandt seine Lehrmeister. Dann ging er 1886 nach Paris. Millet und Delacroix nahmen ihn eine Zeitlang gefangen. Zum landläufigen Impressionismus stellte er sich bald in Gegensatz. Auf die Natur hatte freilich auch er es abgesehen. Außer seinen kraftvoll klaren, das innerste Wesen des Dargestellten widerspiegelnden Bildnissen blieben schlichte Landschaften, gewöhnliche Menschen, einfache Stilleben fast ausschließlich seine Vorwürfe; aber er war weit entfernt davon, sie darzustellen, wie natürliche Augen sie sehen. Seine Welt war eine in Formen und Farben über sich selbst hinaus gesteigerte, aber nicht ins ruhig Schöne, sondern ins leidenschaftlich Erregte gesteigerte Natur, eine geistig erschaute Übernatur, in der alles wogt und webt und zittert, alles lodert, brennt und flammt. Die helle Mittagssonne leuchtet, alles erregend, mitten in manchen seiner Landschaften. Dick und fett entquollen die Farben seiner Tube; aber manche seiner echtesten Gestaltungen sind Zeichnungen geblieben. Seit van Gogh sich 1886 in Arles niedergelassen hatte, wo Gauguin sich ihm bald gesellte, fand er sich selbst. „Ich finde", schreibt er, „daß alles, was ich in Paris gelernt habe, zum Teufel geht und ich wieder auf das zurückkomme, was mir auf dem Lande vor meiner Bekanntschaft mit den Impressionisten als das Richtige erschien." Einen Freund, den er liebt, will er zuerst darstellen, wie er ist; aber das sei nur der Anfang. „Nun fange ich an, willkürlich zu kolorieren; ich übertreibe das Blond der Haare, nehme Orange, Chrom, Zitronengelb; hinter den Kopf — statt der banalen Zimmerwand male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reichsten Blau, so stark es die Palette hergibt. Der blonde, beleuchtete Kopf wirkt auf dem reichen blauen Hintergrunde geheimnisvoll wie ein Stern am blauen Azur. Ach, lieber Freund, das Publikum wird in dieser Übertreibung nur die Karikatur sehen, aber was machen wir uns daraus?" Seine letzten größten, wenn man will, tollsten Werke schuf der Meister im Irrenhaus zu Arles und nach seiner scheinbaren Herstellung in Saint-Remy und in Auvers bei Paris, wo er starb. Auf die Verwandtschaft des züngelnden Liniengewoges der van Goghschen Landschaft und der Zeichnungen altgermanischer Meister wie Altdorfer und Wolf Huber hat Sauermann hingewiesen. Sein nächster Geistesverwandter aber war doch wohl sein großer Landsmann Rembrandt, wenngleich er dessen braunes, tiefes Helldunkel in die zeitgemäße, aber ins Feurige und Farbige gesteigerte Frei-

lichthelligkeit übersetzte. In der geheimnisvollen leidenschaftlichen Beseelung des nach unserem Erfahrungsurteil Unbeseelten liegt die „Mystik" van Goghs. Als „ersten Expressionisten" bezeichnet Däubler ihn.

Van Goghs derbe frühe Art zeigt sein Gemälde „Die Kartoffelesser", das uns aus Abbildungen bekannt ist. Deutlich von Millet beeinflußt ist noch ein Bild der

Abb. 20. Zypresse mit Mond und kreisenden Sternen.
Zeichnung von V. van Gogh in der Kunsthalle zu Bremen. Nach P. E. Küppers: Der Kubismus. (Zu S. 76.)

Kartoffelleger auf dem Felde, das sich in der Kunsthandlung Sala im Haag befand. Ungemein kräftige Bilder aus seiner holländischen Zeit sind auch die Köpfe Brabanter Bauersfrauen mit weißen Mützen in der Galerie Kröller im Haag und im Amsterdamer Reichsmuseum. Auch die Blumen in irdener Kanne und die melancholische Herbstlandschaft in dieser Sammlung gehören noch seiner Frühzeit an. Vortreffliche, schlicht große und sprechend lebendige, durchaus nicht verzerrte Bildnisse, die gleichwohl nur das Wesentliche der dargestellten Persönlichkeiten herausheben, hat der Meister in seiner frühen und in seiner späten Zeit gemalt. Packend sind seine Jünglingsbildnisse im Folkwang-Museum zu Essen und im Wallraff-Richartz-

Museum zu Köln; machtvoll wirken das Offiziersbrustbild mit dem türkischen Halbmond in der Sammlung Kröller des Haag und sein Selbstbildnis an der Staffelei im blauen Kittel von 1888 im Reichsmuseum zu Amsterdam. „Der Künstler an die Arbeit gehend" in Magdeburg schließt sich diesen Bildern an. Von den Bildnissen des Dr. Gachet, bei dem van Gogh gestorben, ist eines der besten ins Städelsche Institut gekommen. Die Luxembourg-Sammlung in Paris besitzt das ausdrucksvolle Bild „La Ginguette".

Von den wuchtigen, weithin leuchtenden Blumenstücken des Meisters seien die Sonnenblumen in München und die Fritillarien in der Sammlung Camondo des Louvre hervorgehoben. Das Fruchtstück in Dresden, das gelbe Birnen und Quitten vor blauem Vorhang zeigt, erläutert, was der Künstler über seinen Blondkopf vor blauem Grunde schrieb.

Charakteristische Landschaften der südfranzösischen Zeit van Goghs sind die Kornfeldbilder im Reichsmuseum zu Amsterdam und im Folkwang-Museum zu Essen; ihnen schließen sich Bilder an wie das Mohnfeld in Bremen, die Rhonebarken in Essen, die Allee bei Arles in Stettin und der Blick auf Arles in München. Die ganze Aufregung der letzten Lebensjahre van Goghs spiegeln Landschaften wider, wie „Die untergehende Sonne hinterm Bergrücken" in der Sammlung Kröller des Haag und „Die Oliven im Sturm" im Folkwang-Museum zu Essen. Von seinen Zeichnungen kennzeichnet die lodernde „Zypresse mit Mond und kreisenden Sternen" (Abb. 20) in Bremen besser als irgendeine andere seiner Schöpfungen den in die Natur übertragenen Aufruhr der Seele des Künstlers.

Eigentliche Schüler und Nachfolger hat van Gogh nicht gehabt und konnte er nicht haben. Mittelbar aber hat er die junge Kunst Hollands, die sich eher an Cézanne entwickelte, stark genug beeinflußt. Außer Hübner haben auch Henkel, Hauck und Visser sich mit der jungen holländischen Malerei befaßt. Manches bringen die Zeitschriften „Onze Konst", „Beeldende Konst" und die jüngeren Sonderzeitschriften. Einige holländische Meister der ersten Stufe der nachimpressionistischen Weiterentwickelung haben manche Züge der späteren Stufe vorweggenommen. Es gilt dies namentlich von einer absichtlich exotischen, zugleich ornamental, symbolistisch und kunstgewerblich wirkenden Künstlergruppe, an deren Spitze Jan Toorop steht, der 1858 auf Java geboren, in Holland, Belgien, Paris und London zum Künstler erzogen, schon in allen Manieren der Zeit annehmbare Bilder geschaffen hatte, als er seinen eigenen symbolistisch-ornamentalen Stil fand, der die tiefsten Lebensrätsel bei sicherstem Formenverständnis in rhythmischen Linienflüssen zu lösen gedachte. Das Amsterdamer Reichsmuseum besitzt nur ein klares Seestück aus der Zeit, in der er dem pointillierenden Impressionismus folgte. Im Stadtmuseum zu Amsterdam sieht man seine charakteristische, aber keineswegs manierfreie Zeichnung „Der heilige

Schritt" (Abb. 21). Auf der Höhe seiner besten Eigenart zeigen ihn seine Wandgemälde in Berlages neuer Börse (S. 35) in Amsterdam. Zu streng mathematischer, eckig bedingter, aber großzügig ausholender Linienführung bekannte er sich 1918 in den auf Holz gemalten Wandgemälden der Kirche in Oosterbeek. Zu seinen phantastischen, von Linienspielen umzogenen, mehr graphisch als malerisch dreinblickenden Tafelgemälden gehören Bilder wie „Die Sphinx", „Tod, wo ist dein Stachel?", „Ländliche Dreieinigkeit" und „Die drei Bräute" von 1897. Auf manchen seiner Bilder wird die gegenständliche Darstellung vollständig von wogenden Linienspielen überwuchert, ohne noch eigentlich selbst in sie überzugehen.

Abb. 21. Der heilige Schritt. Zeichnung von Jan Toorop im Städtischen Museum zu Amsterdam. Nach dem „Kunstblatt" 1913.

Verwandter Art ist Jan Thorn-Prikker (geb. 1870), dessen Darstellungen mit ihren wuchtigen Formen und Farben, von großen rhythmischen Linienwellen umzogen, sich vorzugsweise baulich oder kunstgewerblich gegebenen Rahmen einfügen. Als eins seiner Hauptwerke gilt ein raumkünstlerisches Wandgemälde in einem Haager Privathause. Aufsehen erregten 1912 auf der Kölner Ausstellung seine neuen, für den Chor der Kirche zu Neuß bestimmten Glasgemälde (Abb. 22), die Max Creutz begeistert geschildert hat. Vorgänge aus dem Leben Christi sind dargestellt. Groß und wuchtig, wie Dürersche Holzschnittgestalten, wachsen die Menschen aus den dunkelgrünen, roten, gelben und blauen Flammengarben hervor, die sie durchglühen. Ein bewegtes Liniengewoge umzieht sie. Zeichnungen zu Glasfenstern seiner Hand besitzt die Berliner Nationalgalerie, „Kain und Abel" und „Zwei Apostel" das Folkwang-Museum in Essen; in der Sammlung Kröller im Haag aber sieht man so „abstrakte" Ölgemälde seiner Hand wie die schon ganz unwirkliche „Braut" von 1893 und den völlig unsinnlich geschauten Christus am Kreuz von 1899. Auch J. Terwey (geb. 1875), der in der Schweiz arbeitet und vornehmlich im Sinne der Buchkunst schlicht und innig empfundene Wasserfarbenblätter mit christlichen Geschichten malt, gehört zu den Linienkünstlern dieser Art. Die Wasserwogen, auf

deren höchstem kuppelartigen Rund der Heiland den Jüngern zu Hilfe eilt, sind im Sinne der japanischen Kunst Hokusais stilisiert. W. van Konijnenburg aber, der von naturalistischen Darstellungen zu mathematisch empfundener, kühler Monumentalität hindurchgedrungen ist, hat seine Anschauungen vor allem theoretisch verfochten. „Das Kunstwerk", sagt er, „gibt in seinem höchsten Sinn, in der Form der Monumentalität, keinerlei Ausdruck irgendeiner besonderen Gemütsstimmung. Die regelmäßigen mathematischen Figuren und die davon abgeleiteten Formen sind in allen Künsten die Grundlage der gefälligen Erscheinung des Stoffes." Charakteristisch aquarellierte Zeichnungen seiner Hand von 1916 und 1919 aus der Sammlung F. H. Kok im Haag hat Hübner veröffentlicht.

Diesen Linienmeistern, die auf die geometrisierende Stufe der neuen Kunst vorbereiten, stehen auch in Holland die Meister der Farbe gegenüber, die, von Cézanne zu van Gogh hinübergreifend, bei aller scheinbaren Realistik doch in ihrer Art als Idealisten angesehen werden wollen. Ganz Idealist ist J. J. Isaacson, der sich in Palästina selbst die Typen für seine bewußt jüdisch empfundenen, in Formen und Farben großzügig hingestellten Patriarchenbilder und aus dem weiteren Orient die rauschenden Farben holte, in die er Gemälde wie den „Sonnenuntergang" kleidete.

In Paris lebt Jean Verhoeven, der sich den verfeinerten Franzosen der Art Bonnards und Vuillards (S. 72) anschließt, lebt aber auch Kees van Dongen (geb. 1877), der hauptsächlich „mondäne" Frauen mit großen, mandelförmigen, schwarz umrissenen, manchmal nach altägyptischer Art im Profil oder von vorn gesehenen Augen, in üppiger Nacktheit oder noch üppigerer farbenprächtiger Halbbekleidung mit breitem Pinsel in hellen leuchtenden Farben malte, zuletzt, schon unter dem Einfluß Matisses (S. 95), aber nach Vereinfachung der Formen und einheitlicher Zusammenfassung der Farben strebte. Von öffentlichen Sammlungen außerhalb Hollands besitzt das Folkwang-Museum sein Ölbild „Sada Yacco", das Elberfelder Museum seine „Erinnerung an Marokko", die Moderne Nationalgalerie in Rom seine „Dame in Weiß".

Ein verwandter Meister ist Jan Sluyters (geb. um 1880), der mit dem kraftvollen Bildnis einer Dame mit Muff und Boa von 1914 im Reichsmuseum, mit einer Anzahl späterer Bilder, die immer farbenrauschender, aber auch immer jauchzender werden — namentlich Blumensträuße und üppige Weiblichkeiten —, im Städtischen Museum zu Amsterdam vertreten ist. Beide Meister sind nicht unbeeinflußt von Gauguins Lehren.

Ernstere Farben- und Geistestöne schlagen die hauptsächlich religiösen Stoffen zugewandten, aber doch in ihrer Art modernen, manchmal schon halb kubistisch empfindenden Meister Matheus Lau und H. F. ten Holt an, die eine Gruppe für sich bilden; und dasselbe gilt in etwas anderer Art von dem Bauermaler Frans

Huijmans und dem Landschafter Piet van Wijngaerdt, die die Erdenschwere der Wirklichkeit in Formen und Farben noch vergeblich zu überwinden suchen. Bodenwüchsig wie sie bleiben bei allen Versuchen, im Sinne Cézannes ins Abstrakte abzuschwenken, auch die Meister der Künstlergruppe van Berghe, Matthieu Wiegmann, Piet Wiegmann, J. Schwarz, H. H. W. Filarski und W. Schumacher. Das Wasserfarbenblatt des Schmerzensmannes (1918) von Matthieu Wiegmann in der Sammlung Dr. Esser des Haag ist mit seiner menschlich unmöglichen, außer- und überirdischen, ungemein ausdrucksvollen Kopfbildung schon ganz expressionistisch. Piet Wiegmann ging von der Art Cézannes zu eckiger erfaßter Körperlichkeit mit Betonung des geistigen Ausdrucks im älteren Sinne über.

Abb. 22. Glasfenster von Jan Thorn-Prikker für die Kirche zu Neuß. Nach dem Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1915. (Zu S. 77.)

In Bezug auf die Weiterentwickelung der Malerei in England und Amerika fehlt es uns an genügenden Vorarbeiten, doch ist es im allgemeinen anerkannt, daß man in diesen Ländern mehr beobachtend als mitschaffend an der nachimpressionistischen Malerei teilgenommen hat. In Nordamerika steht der schon als Bildhauer genannte Maurice Stern (S. 50) namentlich in seinen Gemälden aus Bali wohl auf

ähnlichem Boden wie Gauguin, befreit sich aber weit weniger als dieser vom hergebrachten Sehen. Rockwell Kent aber, der sich ausdrücklich zur „Synthese" bekennt, hat namentlich in seinen Landschaften aus Alaska eine tiefempfundene, mystisch angehauchte Naturanschauung in abstrakt weiche, geschlängelte Linien und Farbenzusammenklänge gekleidet.

In den nordgermanischen Ländern schritt der Norweger Edvard Munch (geb. 1863), der zehn Jahre jünger war als van Gogh, seinen Landsleuten in der Abkehr von dem äußerlichen Eindruck der Natur voran. In deutscher Sprache hat zuerst Linde sich Munchs angenommen, hat später Kurt Glaser sich in einzelnen Aufsätzen und einem zusammenfassenden Buche am wärmsten und überzeugendsten über den Meister geäußert, aber auch Aufsätze über ihn von J. Thiis, von Max Osborn und von Wilh. Fraenger sind zu nennen.

Als Schüler seines Landsmanns Chr. Krohg entwickelte Munch sich auf eigene Hand zunächst zu einem gemäßigten Impressionisten, der seinen „Impressionen", Landschaften, Bildnissen und Sittenbildern aber von Anfang an bei einstweiliger Aufrechterhaltung altmeisterlicher Bildhaftigkeit durch Weglassung alles üblichen Beiwerks und aller ablenkenden Einzeldurchbildung und durch Herausarbeitung des innerlich erschauten Kerns der Persönlichkeit, der Landschaft oder des Vorgangs einen expressionistischen Einschlag gab. In Paris, das er 1889 aufsuchte, tat Pissarro es ihm an. Munch wurde für eine Weile wirklicher Impressionist. Er malte Straßenbilder von Christiania, die man für Werke Pissarros halten könnte. Dann aber fand er sich zu sich selbst zurück und bildete seine Eigenart folgerichtig weiter. Seelische, oft auch mystische Vorgänge und Erlebnisse des irdischen Werdens und Vergehens, des Liebeslebens und des Sterbens, die er innerlich mitempfunden, stellte er, von allen Ablenkungen befreit, in möglichster Nacktheit und eindringlichster Gestaltung in neuen, nie gesehenen Bildformen dar, die manchmal einen Kopf oder eine Halbfigur groß und beherrschend in den äußersten Vordergrund rücken, manchmal die senkrechten Linien nebeneinander betonen, manchmal von großzügig gegliederten Landschaften zusammengehalten werden; und er stellte sie in geschlossenen Flächen mit breiter, oft überbreiter Pinselführung dar, die an den entscheidenden Naturformen festhielt. Selten nur, wie bei dem packenden „Geschrei", verzerrte er die Naturformen dem geistigen Ausdruck zuliebe. Auffallend, namentlich bei seinen Bildnissen ist seine Vorliebe dafür, seine Menschen gerade von vorn darzustellen. Die Lithographie, der Holzschnitt und die Radierung waren ihm ebenso geläufig wie die Malerei. Viele seiner ergreifendsten Gefühle und wildesten Visionen hat er dem Steindruck und der Radierung, manche seiner großzügigsten Bildnisse dem Holzschnitt anvertraut. Munch gehört zu den gewaltigsten Graphikern unserer Zeit.

Als Munch, 1892 von Freunden nach Berlin berufen, hier eine Ausstellung von Bildern dieser Art machte, wurde er noch so wenig verstanden, daß er fast allgemeinen Unwillen erregte; aber gerade in Berlin faßte er allmählich Fuß. Sein Bedürfnis, die vielen Darstellungen vom Liebesleben und vom Tode, von den Trieben und Ängsten der Menschheit zu einer Folge zusammenzufassen, veranlaßte ihn 1902, seine Erfindungen dieser Art zu einem Friese des Lebens zusammenzustellen, der nun schon solches Verständnis fand, daß sein Lübecker Gönner Dr. Linde eine Ausführung der Folge in Aussicht nahm. Lübeck, Berlin, Hamburg, Warnemünde waren bis 1908 die Hauptstätten der Wirksamkeit Munchs. Um 1905 bestellte Max Reinhardt eine Ausführung des Friese für einen Saal seines neuen Kammerspieltheaters in Berlin. Einheitlich, mitfortreißend reihte der Meister die schon wiederholt von ihm dargestellten Vorgänge aneinander. Den Köpfen der Gestalten nahm er jetzt alle Einzelformen: nur die geistige Bewegung der Vorgänge sollte zum Ausdruck kommen. Wegen Umbauten wurde dieser Fries leider bald auseinandergerissen und stückweise verkauft.

Munch kehrte 1909 nach Norwegen zurück und bewarb sich um die Ausmalung der Aula der Universität in Christiania. Seine großartigen Entwürfe dazu, die sich in Norwegen erst nach längeren Kämpfen durchsetzten, wurden in Deutschland wiederholt ausgestellt, 1912 in Köln, wo Munch mit van Gogh, Cézanne und Gauguin auf einer Stufe erschien, 1913 in Berlin, wo seinen Schöpfungen jetzt ein Ehrensaal eingeräumt wurde. Eine ganze Schmalwand des Universitätssaals in Christiania nimmt der Aufgang der Sonne über dem Fjord in blendender Strahlen- und Farbenpracht ein: ein kosmisches Landschaftsbild von einziger Kühnheit und Großartigkeit. Feld und Wald sind links und rechts davon durch den „Sämann" und den „Pfadfinder", der sein Roß am Zaume führt, angedeutet. Die Mitte der einen Langwand nimmt „Die Geschichte" ein: ein Alter, ein Seher, ein Sänger erzählt sie dem Knaben; dazu als Seitenbilder „Die Quelle", aus der zwei Jünglinge trinken, und „Der Baum", dessen Früchte zwei Jungfrauen pflücken. An der anderen Langwand die „Alma mater", umgeben von fröhlich am Strande sich tummelnden Kindern; dazu als Seitenbilder das Werden und Wachsen der Menschheit aus den Beziehungen von Weib und Mann zueinander. Das Ganze bedarf keiner Erklärung: es ist der Sieg des Lichtes, das die Sonne über die Erde verbreitet.

Gewaltig sind die Steindrucke, Zinkätzungen und Holzschnitte der späten Schaffenszeit Munchs, großartig seine gemalten Bildnisse dieser Zeit, die fast immer ganze, von vorn gesehene Gestalten, ohne Beziehungen zu einem bestimmten Wohnraume, geben. Ein Wandel in des Meisters Auffassung hat sich vollzogen. Nicht mehr von seinem Ich geht er aus, als dessen Geschichte die Dargestellten und ihre Schicksale erscheinen, sondern von den Dargestellten oder von den Gegenständen

selbst, deren eigenste Eigenschaften hervorgeholt und in einem leuchtenden Farbenspiel herausgehoben und vereinheitlicht werden.

Die meisten Bilder der früheren Zeit des Meisters, wenngleich manchmal in späteren Fassungen, besitzt die Nationalgalerie in Christiania: so den beim ersten Anblick noch als Sittenbild im alten Sinne wirkenden „Frühling", so das schöne, ganz durchgeistigte Selbstbildnis von 1895 und das im älteren Sinne köstliche Bildnis Hans Jägers von 1889, so die beiden Bilder „Die Nacht", die das junge, im ersten Triebe erwachte Mädchen nackt und erschreckt auf seinem Bettrand sitzend zeigt, und „Der Tag danach", der keiner Erklärung bedarf. Von den fortgeschritteneren Bildnissen des Meisters besitzt die norwegische Nationalgalerie z. B. das des „Franzosen" und das der Schwester des Künstlers, von den traumhaft schönen, in breiten Flächen hingestrichenen Landschaften die drei Mädchen auf der Brücke von 1889 und die Winterlandschaft von 1897, von den im Lebensfries verwerteten Darstellungen aber das lediglich als ein Stück Liebesleben aufgefaßte Bild des Tanzes und das von stillem Gram erfüllte Gemälde „Der Tod im Zimmer" von 1894.

Auch in der Sammlung Rasmus Meyer in Bergen, die nach Glaser schon 1917 in öffentlichen Besitz übergegangen war, befinden sich zahlreiche der besten Bilder Munchs. In Stockholm besitzt das Nationalmuseum das Bildnis in ganzer Gestalt eines dänischen Schriftstellers und das Mädchen auf dem Bettrand, besitzen die Privatsammlungen Thiel und Fahraeus wichtige Bilder des Meisters. In Lübeck bewahrt das Lindesche Haus eine Reihe der besten späteren Bilder Munchs. Das Museum zu Helsingfors hat das Mittelbild (leider nur dieses) des in Warnemünde entstandenen Triptychons der Lebensalter in Gestalt dem Bade entstiegener nackter Männer erworben. Auch in den öffentlichen Sammlungen von Kopenhagen, von Gotenburg, von Hamburg, von Bremen und von Essen (Folkwangmuseum) ist der Meister gut vertreten. Die „Tote Mutter" in Bremen (Abb. 23) gehört zu seinen ergreifendsten Bildern. Sein graphisches Werk, in dem einige seiner wirksamsten Stücke, wie die „Eifersucht", „Das kranke Mädchen" und die „Madonna" in Steindrucken, „Der Kuß", „Der Vampyr" und „Die beiden Menschen" in Radierungen, am besten zur Geltung kommen, ist vortrefflich im Berliner Kupferstichkabinett vertreten.

Eine noch entschiedenere Rolle als der Nordgermane Munch spielt der zehn Jahre ältere Südgermane, der Schweizer Ferd. Hodler (1853—1918) in der Geschichte der Überwindung des Impressionismus. Hodler war armer Leute Kind vom Lande. Seit 1872 besuchte er die Genfer Kunstschule. Die Züricher Ausstellung von 1917 faßte sein Lebenswerk zusammen. Die Hauptschriften über ihn rühren von Weese, von Servaes, von Burger, von Widmer und von Loosli her. In Frankreich ist Hautecoeur ihm gerecht geworden.

Während der ersten anderthalb Jahrzehnte seines künstlerischen Schaffens, von

1874 bis 1890, bewegte Hodler sich geschickt in den hergebrachten realistischen, nicht aber impressionistischen Gleisen. Nur nach und nach trat schon in dieser Zeit die herbe Größe seiner menschlichen Formen, die von geistiger Ergriffenheit ausgehende Kraft ihrer Bewegungen und die klare, Überschneidungen tunlichst meidende, aber ganz von den Gesetzen symmetrischer und rhythmischer Raumaufteilung getragene Anordnung seiner Bilder hervor. Genannt seien die strengen Selbstbildnisse von 1874 im Kunsthaus zu Zürich, von 1878 in der Neuen Staatsgalerie zu München, das Turnerbankett von demselben Jahre in Bern, der Schweizerumzug von 1882 und „Mutter und Kind" von 1888 im Kunsthaus zu Zürich und „Der Müller, sein Sohn und der Esel" nach Lafontaines Fabel von 1890 im Museum zu Genf.

Abb. 23. Die tote Mutter. Gemälde von Edvard Munch in der Kunsthalle zu Bremen. Nach dem „Kunstblatt" 1917.

Das erste Bild, das Hodlers Eigenart in voller, überraschender Entwicklung zeigte, war die 1890 vollendete „Nacht", jetzt in Bern: sieben ruhende Schläfer unter der Last oder der Lust ihrer Träume. In der Mitte auf dem Rücken liegt der bärtige Mann mit offenen Augen und krampfhaft abwehrenden Händen, auf dessen Brust als verschleierter Unhold der Nachtmahr kniet. Hier sind alle Kennzeichen der entwickelten Kunst Hodlers beieinander: zunächst in der Lage der nackten oder halbnackten Menschen, der später wiederholt von dem Meister mündlich, schriftlich und malerisch als Grundsatz ausgesprochene „Parallelismus", dem die streng-freie Symmetrie und der schöne Linienrhythmus sich gesellen. Ein Schauplatz des Vorganges

ist kaum vorhanden. Die Perspektive ist nur leicht angedeutet. Die wohlverstandene plastische Durchbildung der Einzelgestalten ist in herb-farbiger tagheller Malerei, die nur bei dem Wesentlichen verweilt, überzeugend vorgetragen. Erst zehn Jahre später, 1900, folgte „Der Tag" des Meisters, das schöne, ebenfalls im Berner Kunstmuseum hängende Gemälde, das das Erwachen fünf unbekleideter, auf weißen Tüchern in blumiger Wiese sitzender weiblicher Gestalten in lebhaften, durchaus natürlichen, aber durchaus dem Rhythmus, der Symmetrie und dem Parallelismus eingeordneten Gebärden veranschaulicht.

Dazwischen und etwas später entstanden eine Reihe ähnlicher, aller Wirklichkeit des Einzelfalles entrückter, ins Bereich reinster und monumentalster Idealanschauung erhobener Darstellungen. Das Bild der fünf barhaupt und barfuß in weißen Gewändern nach links schreitenden, innerlich ergriffenen Männer in derselben Sammlung, dem der Meister selbst den Titel „Eurhythmie" gegeben hat, wird durch die wohlgemessenen und gegliederten Abstände der Schreitenden und ihrer Bewegungen zu einer Verkörperung rhythmischer Wohllaute. Die Bezeichnungen, die Hodler den Idealbildern dieser Art zu geben pflegte, wie „Ergriffenheit", „Empfindung", „Unendlichkeit", „Aufgehen im All", entsprechen durchaus keiner literarischen, sinnbildlichen oder philosophischen Gesinnung, sondern drücken meist kurz und klar die Stimmung aus, die der Rhythmus des Bildes wirklich erzeugt. Ergreifend wirken im Berner Museum „Die Lebensmüden": fünf alte Männer, die mit stumpfem Ausdruck, alle von vorn gesehen, in weißen Gewändern (nur der mittlere ist halbnackt) nebeneinander auf einer Bank sitzen; noch mächtiger „Die Enttäuschten", ebenso angeordnet, aber in dunklen Gewändern und mit gesenkten Häuptern. Das „Aufgehen im All" befindet sich im Baseler Museum. Das bekannteste Bild der „Heiligen Stunde", der in stilisiertem Rosenkranz innerlich erregt dasitzenden Frauen, und der Jüngling, der von dem verdreifachten Weibe bewundert wird, gehören dem Kunsthaus zu Zürich. Eine der eigenartigsten Schöpfungen Hodlers in dieser Art ist „Der Auserwählte" im Folkwangmuseum zu Essen: vorn sitzt der nackte kleine Gott am Boden vor dem Bäumchen, das ihm gleicht; feierlich im Halbkreis umstehen ihn, senkrecht nebeneinander gestellt, segnend zu dem Knaben hinabblickend, sechs weibliche Flügelgenien in langen Gewändern. Am unmittelbarsten, weil am leichtesten verständlich, wirkt der Frühling in derselben Sammlung: auf blumiger Wiese hockt ein unbekleideter Jüngling, neben ihm kniet, ihm zugewandt, ein halbbekleidetes Mädchen, beide im zartesten Alter beginnender Reife, beide durch den unsichtbaren Faden keimender Empfindung miteinander verknüpft. Von den Einzelgestalten dieser Art, zu denen „Die Ergriffenheit", „Der Abend" und „Die Quelle" gehören, besitzt die Mannheimer Kunsthalle in der köstlichen weiblichen Gestalt „Das Lied aus der Ferne" eines der schönsten. Wiederholungen seines in wuchtigster Augen-

blicksbewegung dargestellten Holzhauers aber sieht man z. B. in den Sammlungen zu Berlin, zu Winterthur und zu Elberfeld.

Sind in allen diesen Bildern die menschlichen Gestalten fast ohne jede Beziehung zu einem Hintergrunde auf sich selbst gestellt, so hinderte den Meister das nicht, sich mit der gleichen künstlerischen Gesinnung der Landschaft anzunehmen. Man muß sich, da auch seine Landschaftsgemälde von der herkömmlichen Auffassung völlig abweichen, erst in sie hineinsehen. Sie sind, auch sie, ohne alle Helldunkelstimmung nur in ihren Formen gesehen, wie seine Menschen, nach denselben Grundsätzen des Parallelismus, der Symmetrie und der Eurhythmie angeordnet, an denen die Bäume, die Felsen, die Berge, die Wege und Gewässer, ja die Wolken des Himmels teilhaben. Einige der schönsten von ihnen sieht man in der Neuen Staatsgalerie zu München und in den Museen zu Lausanne, zu Elberfeld und zu Magdeburg.

Durchaus zeichnerisch und bildnerisch empfunden sind auch Hodlers meist von vorn gesehene männliche und weibliche Bildnisse, in denen er das Wesen der Dargestellten zunächst in ihren Formen und Bewegungen hervorholt. In Frankfurt, in Dresden, in Köln, in München und in den schweizerischen Sammlungen kann man ihnen nachgehen.

Alle diese Darstellungen Hodlers sind monumental im Sinne echter Wandmalerei empfunden; und es ist dem Meister auch einige Male vergönnt gewesen, sich als Wandmaler neuen großen Stils zu betätigen. Seine Wandgemälde sind aber auch zugleich seine Geschichtsbilder. Ihn beschäftigte vor allem die Geschichte seines schweizerischen Vaterlandes; und er faßte ihre Gestalten, wie schon sein bäurisch breitspurig hingestellter Tell im Berner Museum zeigt, so echt, so wahr, so derb und kräftig, so aller Empfindsamkeit des Zeitalters Schillers entkleidet, so durch und durch schweizerisch auf und er griff so wenig hergebrachte Augenblicke aus den Ereignissen heraus, die er darstellen sollte, daß es lange dauerte, bis seine Landsleute sich an diese Bilder gewöhnten. Schon die Schlacht von Näfels im Baseler Museum, die noch als Tafelbild ausgeführt ist, ist klar und wuchtig im Vordergrund mit möglichst wenig Überschneidungen angeordnet. Hodlers erstes großes, vielumstrittenes, 1899 begonnenes, erst 1912 vollendetes Wandbild ist der gewaltige Rückzug nach der Schlacht bei Marignano im Waffensaal des Schweizerischen Landesmuseums zu Zürich. Mit seinen Nebengemälden bildet es eine innere Einheit. Hier ist alles Kraft und Klarheit, bewegtes Leben und monumentale Ruhe zugleich. Kartons zu dem Hauptbilde besitzen die Museen zu Genf und zu Stuttgart.

Die beiden anderen ausgeführten Wandgemälde Hodlers befinden sich in Deutschland: beide durch und durch echte rassige Eigenschöpfungen des Meisters. In der Universität zu Jena malte er das 1908—13 ausgeführte Fresko des Auszugs der Jenenser Studenten zum Freiheitskampfe von 1813. In zwei friesartigen, als

Vordergrund und Hintergrund gedachten Streifen übereinander ist das von Kraft und Leben strotzende Gemälde angeordnet. Unten besteigen vier bewegte junge Männer ihre Pferde, oben marschieren die Fußsoldaten „in gleichem Schritt und Tritt" davon — alles ist unmittelbares Leben und strengster Stil zugleich.

In manchen Beziehungen Hodlers Meisterwerk aber ist sein Reformationsbild im Rathause zu Hannover, das 1914 vollendet wurde. Hodler griff lediglich die Vorstellung der Einmütigkeit des Bekenntnisses heraus. Es stellt den einmütigen Schwur der Getreuen dar. Vorn in der Mitte auf niedriger Bühne steht der Führer mit gespreizten Beinen. Mit der Linken schlägt er an seine Brust, in der erhobenen Rechten streckt er die Schwurfinger aus; und hinter ihm, in der ganzen Breite des Bildes, ragen sechzig Arme, dasselbe schwörend, zu derselben Höhe empor. Bewegt und rhythmisch gegliedert ist die vordere Reihe der Schwörenden. Ruhiger scheint die hintere Reihe dazustehen. Das Ganze schließt sich, zugleich von lebhaften, feurigen Farbenrhythmen durchglüht, zu gewaltiger Einheit zusammen.

Bis Hodler hervortrat, gab es keine besondere Schweizerkunst. Die schweizerische gehörte zur deutschen oder zur französischen Kunst. Hodlers Kunst ist vor allem schweizerisch. Jedenfalls ist er der erste große Schweizerkünstler im eigentlichen Sinne des Wortes. Daß seine Kunst in ihrer herben Geistigkeit eher germanisch als romanisch ist, ist aber offensichtlich. Der Belgier Henry van de Velde schrieb 1918 in den „Weißen Blättern" sogar, daß Hodler „der erste große Maler rein deutscher Art seit der großen Zeit der Primitiven und der Zeit der Maler der deutschen Renaissance" sei. Ob Hodler selbst dies unterschrieben hätte, ist freilich fraglich.

Eine eigentliche Schule hat Hodler nicht gebildet; und die schweizerischen Meister, die er beeinflußt hat, haben neben den seinen auch andere Einflüsse verarbeitet. Nach Max Buri (geb. 1868), dem Meister halbstilisierter Berner Bauern- und Landschaftsbilder, kommt hier vor allem dessen Altersgenosse Kuno Amiet (geb. 1868 in Solothurn) in Betracht, in dem sich die Einflüsse Pariser Impressionisten, wie Bastien Lepages, und Nachimpressionisten, wie Gauguins, bei dem er eine Zeitlang in Pont-Aven arbeitete, mit denen Hodlers kreuzen. Ein Buch über ihn hat E. v. Sydow geschrieben, einen Aufsatz H. Graber. Sydow meint von einem der letzten und reifsten Bilder Amiets, der Obsternte von 1913, offenbar übertreibend, in ihm werde die Kunst Cézannes und Hodlers nicht nur erreicht, sondern überholt. Amiet will weniger durch die Linie als durch die Farbe wirken; aber keusch ist sein Nacktes wie das Hodlers. Seine fünf Bernerinnen im Solothurner Museum gehören zu den Hauptbildern seiner Hodlerschen Art. Seine „Pracht des Abends" von 1905 hat die Eidgenossenschaft erworben. Sein weiblicher Akt in Blumen von 1912 gehört dem Kunstverein in Jena.

Zehn Jahre jünger als Buri und Amiet waren Hans Brühlmann von

Amriswil (1878–1911) und Heinrich Altherr von Basel (geb. 1878), die beide schon wieder mehr zur deutschen als zur schweizerischen Kunst gehören. Brühlmann, dem Hans Hildebrandt und F. W. Storck nachgegangen sind, empfing erst 1908 in Paris entscheidende Anregungen von Cézanne. Er lebte und wirkte hauptsächlich in Stuttgart. Gerade seine älteren Schöpfungen folgen Hodler. Seine Wandmalereien in den Pfullinger Hallen bei Reutlingen von 1907 und in der Erlöserkirche zu Stuttgart, die zugleich von Giotto beeinflußt erscheinen, sind seine Hauptschöpfungen. Heinrich Altherr war von München ausgegangen. Hans von Marées hatte ihn noch mehr als Hodler beeinflußt. Von Basel zog er 1905 nach Karlsruhe; 1913 aber wurde er an die Stuttgarter Akademie berufen. Seine Wandgemälde in der Handelskammer zu Elberfeld, von denen „Der Handel" als Strandszene zwischen nackten und halbnackten Gestalten gedacht ist, sind als Schöpfungen ohne ausgesprochene Eigenart immerhin annehmbar. Bedeutender sind seine Wandgemälde aus der griechischen Mythologie in der Aula der Züricher Universität; doch fehlt auch ihnen die volle Ausgeglichenheit vollendeter Kunstschöpfungen.

Mit den zuletzt genannten Künstlern haben wir schon das Gebiet der nachimpressionistischen deutschen Malerei betreten. Daß aus ihnen Hans von Marées immer höher hervorragt, je weiteren Abstand wir von seiner Schaffenszeit gewinnen, bedarf keiner Ausführung. Seiner Lebenszeit wegen — war Marées doch älter als Cézanne und starb er doch noch vor 1890 — mußten wir ihn schon den deutschen Idealisten des vorigen Zeitabschnittes einreihen. Als Vorläufer der neuen, über die Natur hinausstrebenden Bewegung aber hat er erst im 20. Jahrhundert volles Verständnis gefunden, wenngleich seine Wege von denen des eigentlichen deutschen Expressionismus noch weitab liegen. Von den deutschen Meistern der in diesem Abschnitt behandelten Entwickelungsstufe reicht ihm keiner das Wasser; ja, verglichen mit Cézanne, Gauguin, van Gogh, Munch und Hodler, erscheinen die übrigen deutschen Maler dieser Stufe nur als Übergangsmeister, die freilich in der Aufteilung ihrer Bildfläche nach idealen, oft mathematischen Schönheits- und Gleichgewichtsregeln über die Natur hinausstreben, hierbei aber nicht die volle Folgerichtigkeit oder das feine künstlerische Empfinden der genannten außerdeutschen Meister erreichen, denen eben nur Marées ebenbürtig ist. Zu diesen Übergangsmeistern gehört schon der Österreicher Albin Egger-Lienz (geb. 1868; Aufsätze von Fleischer und von Corwegh), der sich als schroffer Gegner Hodlers bekannte. Seit 1909 Mitglied der Wiener Sezession, war er 1911–12 Professor in Weimar, kehrte aber dann nach Tirol zurück. Seine frühen Werke, wie der Karfreitag von 1894 im Staatsmuseum zu Wien, sind noch defreggerisch angehaucht. Wuchtiger zusammengefaßt ist schon „Das Kreuz" von 1901 in der Modernen Galerie zu Wien. Großes Streben nach Stil verraten seine Wallfahrer von 1904 in Mannheim.

Dann aber erfolgte ein völliges Abschwenken vom Realismus. Das Beiwerk wird zurückgedrängt, die Gruppen werden rhythmisiert: Sein Wandbild der Nibelungen im Wiener Rathaus prangt dabei noch festlich in Schwarz, Weiß, Rot und Gold. Seine späteren Bilder, wie „Das Leben" oder „Der Hausbau" und das Triptychon „Erde", die man 1912 auf der Dresdener Ausstellung sah, wirkten unangenehm schokoladig in der Farbe und doch nicht so stark in der Zeichnung, wie sie beabsichtigten. Seinen neuen Stil verteidigte der Meister selbst in einer besonderen Schrift.

Egger-Lienz verwandt, aber kraftvoller als er, hat der Süddeutsche Ludwig Schmidt-Reutte (1863—1909; Aufsatz von Beringer) sich entwickelt, in dessen Bildern der tektonisch-mathematische Aufbau bereits stärker wirkt als die ihm zugrunde liegenden Naturformen oder der dargestellte Gegenstand. Namentlich seine männlichen Gestalten sind durchaus „konstruiert". Bilder, die seine Art kennzeichnen, sind seine „Kreuzigung" in Karlsruhe und seine „Rast der Flüchtlinge" in Stuttgart; aber auch realistische weibliche Figuren, wie das Bildnis seiner Mutter in der Mannheimer Kunsthalle, haben teil an seiner eigenartigen Auffassung. Naturnäher bleibt der Rheinpfälzer Albert Weisgerber (1878—1915; Buch von Hausenstein; Aufsätze von Riezler und anderen), obgleich er schon bewußt Greco und Maurice Denis, Cézanne, van Gogh und Gauguin huldigte. Aber er verschmolz alles auf einer mittleren Linie zu einem gefälligen und keineswegs schalen Neuen, das ihn in München an die Spitze der jüngeren Sezession brachte. Ein wirklicher Neuerer war er nicht; aber er steht, wie sein Absolom von 1914 in Hamburg, seine Kreuzigung in Elberfeld, seine Somalifrau, sein hl. Sebastian und seine „Mutter Erde" in München, seine Bildnisse in Hamburg, Dresden und München beweisen, geschmackvoll im Übergang zu der neuen Kunst des 20. Jahrhunderts.

Süddeutscher ist auch Karl Caspar, der 1879 in Friedrichshafen geborene Meister, dem namentlich Baum gerecht geworden ist. Karl Caspars frühere Werke, wie das Wandbild von 1905 in der Kirche zu Heudorf und die Gemälde von 1907 und 1908 in der Kirche zu Binsdorf, verraten noch Anregungen von der Beuroner Schule. Dann folgte, seit 1910, unter dem Einfluß der damals zumeist als Vorbilder empfohlenen Maler, wie Grecos, Cézannes und Marées', die Stilwandlung, die seinen visionär geschauten, meist biblischen Gegenständen bei weichflüssigerer Pinselführung zu festerem Zusammenschluß der stark in den Vordergrund gerückten Anordnung verhalf. Sein „Christus und Magdalena" von 1910 im Kölner Museum steht in der Wende. Sein „Johannes auf Patmos" von 1911 ist ganz in seiner Zwiesprache mit Gott aufgegangen. Sein Noli me tangere von 1912 im Magdeburger Museum zeigt seine entwickelte Eigenart. Sein „Jakob mit dem Engel ringend" in der Neuen Staatsgalerie zu München von etwa 1917 bezeichnet den Höhepunkt seiner Entwickelung.

Caspars etwa gleichalterige Gattin Maria Caspar-Filser (geb. 1878), die Baum und Oldenbourg gefeiert haben, entwickelte sich unter Caspars Einfluß zu einer geschätzten Landschaftsmalerin, deren spätere, teils deutschen, teils italienischen Gegenden entlehnte Gemälde bei vollerer Pinselführung nach Möglichkeit auf Cézannesche Probleme eingehen. Hervorgehoben werden die Wandgemälde mit der Apfelernte von 1909 im Bezirksratsgebäude zu Balingen. Zu nennen sind ihr „Sommer" in der Neuen Staatsgalerie zu München und ihr „Starnberger See" im Wiesbadener Museum.

Ein Caspar verwandter, aber fühlerer, weniger malerisch als zeichnerisch empfindender und noch entschiedener den Jüngsten zugeneigter Münchner Maler dieser Gesamtgruppe ist Karl Schwalbach, dem Burger und Michel mehr als gerecht geworden sind. Er ist offenbar von Hodler beeinflußt, ohne dessen Parallelismus anzunehmen. Charakteristisch sind seine Kopftypen mit den niedrigen Stirnen und flachen Hinterköpfen, die auch anderen deutschen Künstlern dieser Zeit geläufig sind. Burger meinte, Schwalbachs Kunst, der alle weltlichen und biblischen Stoffe passen, sei zeit- und geschlechtslos; sie suche die ewigen Gesetze alles Geschehens, „jene große metaphysische Lebenseinheit, in der Seele und Körper, Handeln und Empfinden eins sind, alles Leben seelische Empfindung ist, alle Empfindung zum lebendigen Gesetze wird". Die geschweifte Linie beherrscht seine Erfindungen, von denen die Grablegung und die Pflege des Leichnams des hl. Sebastian genannt seien; dieses Gemälde gehörte zu den Wandbildern der Berliner Sezession von 1919.

In verwandter, aber wieder malerischerer Art wirkt Josef Eberz (geb. 1880) von Limburg an der Lahn, dessen z. B. Edschmid, Hildebrandt, Max Fischer und Leopold Zahn sich angenommen haben. Nach tastenden Anfängen fand er sich 1912 unter Hölzels Anregung in Stuttgart zu sich selbst. Seine mystisch-ekstatischen religiösen Vorgänge spannt er wohlüberlegten Flächengliederungen ein. Weiche schwarze Umrisse läßt er an entscheidenden Stellen sichtbar fließen. Die Typen seiner Menschen, namentlich seiner birnförmigen Köpfe mit langgezogenem Mittelgesicht und kurzem Kinn, werden immer abstrakter. Seine farben, zu eigenen Harmonien vereinigten Farben sind flüssig aufgetragen. Mit seinen letzten Arbeiten steht Eberz schon ganz im Lager der Expressionisten. Sein Herzjesubild in der Gymnasialkirche zu Ehingen, das 1912—13 entstand, sucht noch Fühlung mit der Kunst Giottos. Die 14 Passionsbilder in der Garnisonkirche von Kaiserslautern folgten. Ganz er selbst ist er in dem „Abschied Christi" von 1914 in der Mannheimer Kunsthalle. Von anderer Seite zeigt ihn seine ausdrucksvolle Folge von Kriegslithographien „Kämpfe", die 1917 in München erschien, wieder von anderer Seite, ganz Linien und Farbenspielen hingegeben, sein „Exotischer Garten" von 1919 in der Kunsthalle zu Hamburg. Der „Frühling" von 1919, ein ganz vergeistigter Jüngling, der seinen linken Arm um die Schulter einer züchtig schmachtenden, blumentragenden Jungfrau legt.

hängt im Neuen Museum zu Wiesbaden. Seine letzte, völlig abstrakte Art zeigen seine „Gärtnerinnen" von 1920 in der Sammlung Kirchhoff zu Wiesbaden, in der man seine Entwickelung in einer Reihe von Bildern verfolgen kann.

Hier schließt sich auch Karl Hofer an, ein 1878 in Karlsruhe geborener, ungemein ernster, sich nie genügender Meister der nachimpressionistischen Formensprache, der, von der Karlsruher Akademie ausgegangen, sich in Italien für Hans von Marées, in Paris für Cézanne begeisterte und uns schon früh mit Bildern nackter Menschlichkeit von reifem, vollem Gleichgewicht entzückte, auf diesem Wege aber sich immer mehr der abstrakteren expressionistischen Formengebung näherte. Neuerdings zog er von Zürich nach Berlin. „Lot mit seinen Töchtern" im Stadtmuseum zu Frankfurt, „Drei Mädchen" im Folkwangmuseum zu Essen, das „Badende Hindumädchen" und der „Fahnenträger" im Museum zu Halle, „Daniel in der Löwengrube", ein Fahnenträger und ein Stilleben im Museum zu Mannheim zeigen seine frühere Entwickelung. Später sind schon „Die Flüchtenden" aus der Sammlung Hirsch zu Frankfurt. Über die frühere Phase seines Schaffens hat Karl Scheffler, der ihn zu den Deutsch-Römern stellt, über die letzte, in der er herber in den Einzelformen, strenger im Linienaufbau, einfacher in der Formenbildung wurde, haben unter anderen Westheim und Alfred Kuhn berichtet. Seine „Kahnfahrt" in Dresden, deren Unterschiede von Ludwig Richters Kahnfahrt lehrreich sind, steht im Übergang. Markig, glutfarbig, holzschnittartig-eckig wirkte sein „Trommler" auf der Dresdner Ausstellung 1922, verträumt und innerlich, ebendort, sein „Dichter", der seinen Kahn ohne Ruder und Segel mit erhobener Rechten und auf ein Buch gestützter Linken durch die Wogen lenkt.

Die norddeutschen und mitteldeutschen Meister des Übergangs vom Impressionismus zum Expressionismus gehen zum Teil dieselben Wege wie die süddeutschen. Der älteste von ihnen, Christian Rohlfs (geb. 1849; Aufsatz von Westheim), der von Weimar nach Hagen in Westfalen, dem durch Karl Ernst Osthaus, so lange er lebte, zur Kunststadt gewordenen Fabrikort, übersiedelte, war vom Freilicht des Impressionismus in breit hingesetzten Stadtbildern um 1900 zu einer breitflächigen, glühenden, glasfensterartigen Malweise übergegangen, die sich dem Expressionismus nähert. Selbst wo Rohlfs das Gegenständliche durch seine Farbenphantasien fast zudeckt, will er es zugleich mystisch neu erstehen lassen. Das Folkwangmuseum zu Essen besitzt neun, das Museum zu Halle vier, die Hamburger Kunsthalle zwei Bilder seiner Hand. Wie weit seine Figurengemälde in der sinnbildlichen Wiedergabe seelischen Ausdrucks gingen, zeigt sein „Krieg" im Folkwangmuseum. Was er aus Stadtbildern zu machen verstand, zeigen seine Soester Ansichten, wie die der Patrokluskirche in verschiedenen Sammlungen. Sein Wildestes hat er in Wasserfarbenblättern gegeben.

Eine Stellung für sich nimmt auch der Düsseldorfer Karl Strathmann (geb. 1866; Aufsatz von Lachmann) ein, der in München lebt. Er erscheint manchmal als etwas wunderlicher Linienheiliger, der entfernt an Maurice Denis (S. 71) und wieder an Toorop (S. 76) erinnert. Die Ideale, denen auch seine religiösen Darstellungen nachstreben, sind durchaus zeichnerischer Natur. Charakteristisch ist seine Anbetung der Könige im Leipziger Museum.

Der Danziger Johann Vinzenz Cissarz (geb. 1873; Aufsatz von Dobsky), der Schüler Pohles und Pauwels in Dresden war, ging von Anfang an mehr raumkünstlerisch als impressionistisch vor. Mit wirkungsvollen Plakaten fing er an. Von Dresden wurde er 1903 nach Darmstadt, von dort 1916 nach Stuttgart berufen, wo er eine reiche Tätigkeit als verständnisvoller Wandmaler entfaltete. Zunächst schmückte er die Gesellschaftsräume des Stuttgarter Theaters, dann zwei Säle des Stuttgarter Rathauses mit nicht eben tief verankerten, aber ansprechenden Wandgemälden. Sein Altargemälde des segnenden Heilands in der Friedenskirche zu Offenbach von 1912 zeigt seine Art, streng symmetrisch und architektonisch rechtwinklig zu stilisieren. Auch die Buchkunst verdankt ihm eine Reihe feiner Gaben.

Abb. 24. Alte Frau im Blumengarten. Gemälde von Paula Modersohn in der Kunsthalle zu Bremen. Nach dem „Kunstblatt" 1919. (Zu S. 92.)

Hier reiht sich als eine der reinsten Begabungen der Übergangsrichtung die sächsische Beamtentochter Paula Becker (1876—1907) ein, die in Worpswede die Gattin Otto Modersohns wurde. Ihre Bedeutung reicht weit über die ihres Gatten hinaus. Pauli hat ihr ein Buch, Uphoff ein Büchlein, Stoermer und Küppers haben ihr begeisterte Aufsätze gewidmet. „Ich fühle die innere Verwandtschaft von der Antike zur Gotik", sagte sie, „hauptsächlich der frühen Antike, und von der Gotik zu

meinem Formenempfinden." Um die Vereinfachung und Rhythmisierung der Formensprache war es ihr redlich zu tun, „um ihr Wesenhaftes", wie sie sagte, das zugleich als Ausdruck ihrer inneren Regungen erscheint. Ihre Stoffe waren meist schlicht ländlicher Art. Am reichsten ist Paula Modersohn in der Kunsthalle zu Bremen vertreten. Die schlichtesten Vorwürfe, wie „Alte Frau im Blumengarten" (Abb. 24), „Worpsweder Bauernkind" und einfach zusammengestellte Stilleben erhalten hier durch die Weihe ihrer Auffassung, die immer nur die Hauptzüge sieht und diese vergeistigt und vereinfacht, hohes künstlerisches Leben. Der „blühende Rhododendron" in Elberfeld, die „Abendstunde" in Essen, „Mutter und Kind" in Hamburg schließen sich an.

Wie Paula Modersohn vertritt der Westfale Carl Emil Uphoff (geb. 1885), den Tugel gewürdigt hat, eine innerlich ringende, der jener Frau fast entgegengesetzte, aber selbständig bedeutsame Stellung im Übergang zu den jüngsten Richtungen. Raumprobleme stellt er in seinen Werken, wie der Kreuzigung von 1915 und dem Abendmahl von 1916 in den Dienst tiefer religiöser Empfindung. Schrecklich sind seine Kriegsgesichte von 1917. In seinen „architektonischen" Landschaften von 1918 huldigt er bereits einem noch sehr maßvollen Kubismus.

Ihr Dresdner Landsmann Waldemar Rösler (1882—1916), den Scheffler gewürdigt hat, wirkte in Königsberg und in Berlin. Er ist in seinen hellen Freilichtbildern, wie der Frühlingslandschaft in Berlin und dem sonnigen Bergweg mit lustwandelndem Paare in Dresden, eigentlich noch ganz Impressionist, wenn auch mit einem Einschlag raumgliedernder Empfindung. Paul Rößler (geb. 1873 in Leipzig) in Dresden aber, den Jaumann besprochen, steht mit monumentaler Gesinnung, die er in Glas- und Wandgemälden betätigt, im Übergang zur neuen Kunstauffassung. Doch behält er den Boden gesunder Naturnähe noch unter den Füßen. Raumkünstlerisch farbig wirken seine Blumenstücke. Die Dresdner Galerie besitzt ein frisches Kinderbildnis seiner Hand. Entschiedener in der Loslösung vom Alten steht Artur Degner (geb. 1887), der litauische Balte, der als Professor an der Königsberger Kunstakademie wirkt (Aufsatz von Br. W. Reimann). Degner scheint ähnliche Wege wie Schmidt-Reutte (S. 88) zu gehen, aber weniger berechnend als fühlend. Seine Landschaften sind nicht minder stimmungsvoll als seine Figurenbilder.

Bedeutsamer neuem Empfindungsausdruck zugewandt ist der Breslauer Willy Jaeckel (geb. 1888) in Berlin. Cohn Wiener, der ihn uns nähergebracht hat, besteht darauf, daß Jaeckel weder Expressionist noch „Tektoniker", sondern der Meister religiöser Ergriffenheit sei. Auch Max Liebermann hat Jaeckel einen Aufsatz gewidmet. Die Grundlage seiner Formensprache ist eine breite Naturnähe. Seine frühesten Bilder, wie der Kampf nackter Männer von 1912, bestehen aus ziemlich ungegliedert zusammengeordneten Körpern; auch der Sturmangriff, ein realistisches

Schlachtenbild von 1915, leidet noch an demselben Mangel, den freilich „das Dasein" von 1913 mit seinen ruhig in der Landschaft gelagerten Menschen schon überwunden hatte. Die beiden schmerzdurchwundenen hl. Sebastiane von 1905 zeigen den Künstler in seiner vollen Eigenart. Dann folgten 1916—17 die vier halblandschaftlich empfundenen, bei aller Ruhe der geistigen Empfindung doch in bewegten Linien und Farben schwelgenden Bilder der Wanderlust, der Zärtlichkeit, der Andacht und des Schlafes im Speisesaal der Bahlsenschen Keksfabrik zu Hannover. Das ganz eigenartig gestaltete „Gethsemane" erschien als Wandbild auf der Berliner Sezession 1919. Machtvoll eindringlich wirkte die gleichzeitig ausgestellte Kreuzigung. Fürchterlich packend brachten Jaeckels Lithographiemappen „Memento" von 1914 und 1915 die Schrecken des Krieges zum Ausdruck. Erschütternd sind aber auch seine Lithographien zum Hiob von 1917, ergreifend in ihrer neuartig-selbständigen Erfindung die Radierungen von 1920 zu einem auf 200 Blatt berechneten Bibelwerk.

Abb. 25. Kreuzabnahme. Gemälde von Max Beckmann im Stadtmuseum zu Frankfurt a. M. Nach dem „Kunstblatt" 1919. (Zu S. 94.)

Am Ende dieser Reihe steht der Berliner Meister Max Beckmann (geb. 1882 in Leipzig), der uns in Aufsätzen von Scheffler, P. F. Schmidt, H. Simon und anderen und in einem Buch von Hans Kaiser entgegentritt. Seine Ausbildung, die in Weimar begann, wurde in Paris und Florenz fortgesetzt und in der Villa Romana vollendet.

Seiner ersten Schaffenszeit, die etwa bis 1914 reicht, tritt seine letzte Schaffenszeit seit 1916, in der er zur Art der Jüngsten überging, in scharfer Trennung gegenüber. Das Ziel seiner frühen Kunst, die so ziemlich alle damals erreichbaren Anregungen verarbeitet hatte, war die Wucht besonderer, bewegter Ausnahmezustände. Seine Landschaften waren Sturm- oder Gewitterlandschaften, seine kühn aufgebauten, in den Formen sorgfältig durchempfundenen, im Vortrag breit hingestrichenen Figurenbilder veranschaulichten gestalten- und gestaltungsreiche Vorgänge, wie die Kreuzigung, die Amazonenschlacht, die Ausgießung des hl. Geistes. Seine Bildnisse, wie die des Künstlers und seiner Frau von 1909 im Museum zu Halle und das köstliche Brustbild der Gräfin Hagen in Dresden, sind überaus sprechend durchgeistigt. Beckmanns ergreifende altdeutsch eckige Kreuzabnahme (Abb. 25) hängt in der Stadtgalerie zu Frankfurt a. M. Seine Stilwandlung zu altdeutsch-herben Formen, eckigen Bewegungen und einfachstarkem Ausdruck bei schlichtem, hellem Farbenauftrag spricht sich dann namentlich in den Bildern aus dem Neuen Testament aus, von denen „Christus und die Sünderin" von 1919 in die Mannheimer Kunsthalle gekommen ist. Beckmann hat sich vom Deutsch-Römer zum Deutschen schlechthin entwickelt. Er hat noch zu viele Achtung vor den Naturformen, als daß wir ihn der zweiten Entwickelungsstufe der nachimpressionistischen Kunst hinzurechnen könnten.

Der ersten Stufe des Nachimpressionismus gehört auch Otto Hettner (geb. 1875) in Dresden an, der nach einer Reihe von stilisierenden Wandlungen, in denen er schon fast kubistischen Anwandlungen nachgab, seinen eigenen Monumentalstil fand. Bei breitflüssiger Malweise, eigenartig braun-grün-blauen Farbenakkorden und verschwimmenden, aber innerlich klaren Einzelformen erfand er figurenreiche Darstellungen, die einem festen, manchmal in Diagonalen sich schneidenden Linienschema eingefügt erscheinen. Als Stilsucher hat Paul Fechner ihn schon 1910 geschildert. Charakteristisch für seine ausgebildete Art waren schon seine Kreuzaufrichtung der Ausstellung des deutschen Künstlerbundes in Mannheim von 1913 und sein großes Wandbild des Parnasses auf der Ausstellung der Dresdner Künstlervereinigung von 1919. Ganz er selbst ist er aber auch in seinem Niobidenbild der Dresdner Galerie.

Verschiedene Wandlungen hat auch der feinbegabte Dresdner Landschafter Richard Dreher (geb. 1875) durchgemacht, der von Freilichtbildern der Art des französischen Impressionisten Sisley zu formenstarken und farbenkräftigen, eigenartig deutsch stilisierten Bildern einer einfachen Natur überging. Seine Entwickelung lernt man in der Dresdner Galerie kennen. Die Dresdner Ausstellung 1922 räumte ihm einen ganzen Saal ein.

Die Grenze zwischen den Meistern dieser und denen der folgenden Entwickelungsstufe ist nicht fest zu ziehen. Grundsätzlich sehen wir sie dort, wo die völlige Überwindung des Natureindrucks erstrebt wird.

2. Die zweite Stufe der nachimpressionistischen Malerei in den romanischen Ländern

An der Spitze der neuen Bewegung in Paris, über die in Frankreich unter andern Apollinaire, Salmon, Gleizes und Metzinger, in Deutschland außer den schon oben S. 4 Genannten z. B. Grautoff, Julius Elias, Otto Fischer und P. F. Schmidt berichtet haben, stand der Hennegauer Henri Matisse (geb. 1869 in Le Cateau; Buch von Sembat), der anfangs mit Spott überschüttete, später als Klassiker der jungen Kunst gefeierte Meister, der selbst zur Feder griff, seine Kunst zu verteidigen. Matisse will in der Malerei die Oberflächenreize des Impressionismus durch innere, feste Gestaltung ersetzen. Seine Malerei ist unorganisch im realistischen, organisch im abstrakten Sinne. Der „Nature naturelle" setzt er mit Bewußtsein seinen neuen folgerichtigen, nur wesentliche Züge sehenden Flächenstil mit hellen einfachen Farbenfüllungen entgegen. Von den schwarzen Umrissen, die er anfangs nicht entbehren zu können glaubte, kam er später wieder zurück, um die Farbenflächen als solche einander begrenzen zu lassen. Zur wirklichen Verzerrung der Naturformen griff er erst in seiner späteren Zeit. Ausgesprochenermaßen wollte er nur Figurenmaler sein, obgleich seine Stilleben den meisten am besten gefielen. Seine Bedeutung ist im ganzen doch mehr anregender als schöpferischer Art. „Was ich vor allem zu erreichen suche, ist der Ausdruck. Die Komposition ist die Kunst, in dekorativer Weise die verschiedenen Elemente anzuordnen, über die der Maler verfügt, um seine Gefühle auszudrücken. Indem man sich von der buchstäblichen Darstellung der Natur entfernt, gelangt man zu höherer Schönheit und Größe. Mein Traum ist eine Kunst voll Gleichgewicht, Reinheit und Ruhe, ohne beunruhigende oder die Aufmerksamkeit beanspruchende Gegenstände." Doch wollte er seinen Stil unmittelbar aus der Natur hervorholen. „Wenn der Maler sich von ihr entfernt, muß ihm die Überzeugung bleiben, daß es nur geschah, um sie noch besser wiederzugeben."

In den öffentlichen Pariser Sammlungen war Matisse bis vor kurzem noch nicht vertreten. Doch ist letzthin seine „Odaliske" ins Luxembourg-Museum eingezogen. München und Frankfurt besitzen je ein schönes Stilleben seiner Hand, im Folkwangmuseum zu Essen sieht man ihrer drei, „Asphodelien und Stilleben mit Spiegel", eine feurige Landschaft und die „Drei Frauen am Meer", die seine Art kennzeichnen. Zwei große Wandbilder hat Matisse im Treppenhause der Sammlung Stschukin in Moskau gemalt: den Tanz und die Musik, formen- und farbenrhythmisch empfundene, aber ziemlich dürftig in leere Flächen verstreute, auf den etwas flauen Akkord Azurblau, Grün und Rosa gestellte Darstellungen. Das Stilleben in derselben Sammlung zeigt ihn wieder auf der Höhe seiner Kunst, die zu

immer feurigeren Farbenakkorden überging. Bezeichnend ist sein Bild „Morgentoilette" (Abb. 26). Alles in allem entsprach die Stärke seiner Kunst nicht ganz der Überzeugungskraft seiner Lehre.

Matisse und seine nächsten Nachfolger und Gesinnungsgenossen wurden als die wilden Tiere („fauves"), als die Zusammenhanglosen („incohérants") oder als die Wirbelknochenlosen („invertébrés") bezeichnet. Wild waren sie eigentlich wirklich nicht; aber die anderen Bezeichnungen, die auf ihre Mißachtung der Nature naturelle deuten, lassen sich verstehen.

Die meisten Fauves hatten, wie Matisse selbst, als entschiedene Impressionisten der Art Monets und Pissarros oder doch der Übergangsmeister wie Bonnards und Vuillards begonnen, waren dann aber in den Bann der Kunst Cézannes geraten, die sie nun, jeder in seiner Art, zu übertrumpfen suchten. War Matisse mit Bewußtsein hauptsächlich Figurenmaler, so erscheint Maurice de Vlaminck (geb. in Paris 1876), der in Deutschland z. B. in den öffentlichen Sammlungen von Elberfeld, von Hamburg, stärker in rheinischen und westfälischen Privatsammlungen vertreten ist, als der erste Landschafter dieser Schule. Daniel Henry und Francis Cares haben ihm Büchlein gewidmet. Auch Bildnisse und Stilleben hat Vlaminck gemalt. Seine schwarz umrissenen „Badenden Frauen" von 1908 neigen ihre Köpfe, einer gewollten Schönheitslinie zuliebe, schon nach neuester Kunstmode auf die Seite. Aber hauptsächlich war Vlaminck Landschafter. Mit breitem, flüssigem, die Flächen betonendem Pinsel übersetzt er den Eindruck von seinen Fluß-, Flach- und Hügellandschaften in seinen eigenartigen, nur die Hauptformen in gesteigerten Farbenharmonien betonenden Umriß- und Flächenstil. In seinen älteren Bildern stehen die Gebäude noch lotrecht in ihren Mauern, erst in seinen neueren Berg- und Talbildern, wie dem Blick auf Suresnes und der Kirche im Tal von 1919, scheinen sie nach expressionistischem Rezept wie durch ein Erdbeben ineinander zu stürzen.

Landschaften mit Figuren malt Othon Frieß (geb. 1879; Buch von Salmon), der sich unter Matisses eigener Leitung entwickelt hatte, bald aber mit derbbreiterer Pinselführung die stilistischen Einflüsse Gauguins und selbst N. Poussins verarbeitete. Elias lobt Frieß' Wandmalereien „Die Arbeit" und „Die Fischer" mit silbergrauer herbstlicher Seinelandschaft. Die Bremer Kunsthalle besitzt „Ruderer auf einem Bergsee" von seiner Hand.

Auch der Landschaftsmaler Albert Marquet (geb. 1875; Buch von Fosca) gehört erst halb zu den „Jungen". Als Maler Pariser Ansichten war er Nachfolger Pissarros; aber an Stelle des flimmernden Abbildes der Wirklichkeit schuf er Liniengebilde von seltsamem Eigenleben, die zugleich von besonderen, manchmal regentrüben, oft sonnenklaren Stimmungen entsprechenden Tonwerten getragen werden. Als Landschafter wirkte auch Alcide le Beau, der von Cézanne und van Gogh

zu den Fauves überging und leuchtende Farbengesichte wiedergab, bis er sich enger an Matisse anschloß, manchmal aber auch fremdartige, von den Japanern herkommende Wirkungen erstrebte.

Wieder hauptsächlich Figurenmaler, wie Matisse selbst, ist Jean Puy, dessen Bruder Michel Puy der jüngsten Richtung mit der Feder in der Hand zu Hilfe kam. Jean Puy studierte wieder Gipsabgüsse griechischer Götter, deren strengen Bau er, freilich völlig umgedeutet, in seine modernen Bilder übertrug. Am geschmackvollsten wirken seine Stilleben.

Abb. 26. Morgentoilette. Gemälde von Henri Matisse. Nach Photographie von Fr. Gurlitt im „Kunstblatt" 1917.

Zu den Fauves rechnet man auch wohl den Pariser Rumänen Jules Pascin, der in der Regel, noch recht gegenständlich gerichtet, orientalische Sinnenglut in Linien und Farben verbildlichte, aber in Bildnissen wie dem eines feinen Backfisches in Dresden auch guter Gesellschaft gerecht zu werden wußte. Wir würden ihm nach diesem Bilde eher zu den Impressionisten als zu den Expressionisten zählen.

Nur zögernd nennen wir Suzanne Valadon (geb. 1867 zu Limoges; Buch von Rey), die noch älter ist als Matisse, in diesem Zusammenhang, in dem die französische Kritik sie zu betrachten pflegt. Sie war Schülerin von Degas gewesen und verehrte Cézanne, ging aber in der herben Vereinfachung der Natur, oft die Umrisse zeichnerisch betonend, ihre eigenen Wege. Weibliche Akte in gleichgültigen Augenblickshandlungen, Bildnisse und Landschaften sind ihre Lieblingsdarstellungen. Das Luxembourg-Museum besitzt ein Früchtestilleben ihrer Hand.

Außerhalb dieses Kreises aber steht Henri Rousseau (1844—1910), der von

den mehr oder weniger theoretischen Stilbildungsversuchen der jungen Künstler weit entfernt ist, in der kindlichen Naivität der Auffassung des Lebens und Treibens in Stadt und Land, daheim und in den Tropen sich aber so weit von der Art der Impressionisten entfernt, daß die Expressionisten ihn als einen der ihrigen anerkennen. Henri Rousseau, der, kleinbürgerlicher Herkunft, Zollbeamter und sein eigener Lehrer war, malt alles, was er sieht, überlieferungslos in unmittelbarer und doch persönlicher Übertragung der Natur. W. Uhde hat ihm begeistertes Lob gezollt. „Wie die Legenden eines Heiligen sind die Gemälde von Henri Rousseau", sagt Neitzel. Sein Selbstbildnis in ganzer, mit der Palette in der Hand und der Kappe auf dem Kopf an einem Hafengestade dastehender Gestalt, das Doppelbildnis Guillaume Apollinaires und seiner Frau, eine urwüchsige Frühlingslandschaft, „die drei Glücklichen" und verschiedene Tropenlandschaften mit schütteren, großblätterigen Büschen und Bäumen, deren Einzelblätter man zählen kann, sind am öftesten abgebildet worden. Die Sammlung Flechtheim in Düsseldorf besaß eine Blumenvase seiner Hand, eine wohlabgewogene Dorflandschaft mit Bäumen hängt in der Sammlung Suermondt in Burg Drove. In öffentlichen Sammlungen ist er, soviel wir sehen, nicht vertreten. Manchen Kunstfreunden erscheint die Kunst Henri Rousseaus in ihrer Voraussetzungslosigkeit wie eine Offenbarung; den meisten wird es leichter sein, sich für ihn zu interessieren, als sich für ihn zu begeistern.

Im Übergang zu den Kubisten, die die Stereometrie zum Grundelement ihrer Malerei machen, steht André Derain (geb. 1880 in Chatou, Seine-et-Oise), den einige für den größten der jungen Franzosen halten. Daniel Henry hat ein kleines Buch über ihn geschrieben. Hatte Matisse Farbenflächen gemalt, die den Körper nicht mehr darstellen, sondern nur andeuten, so strebte Derain im Anschluß an den richtig verstandenen Cézanne danach, die Tiefenrichtung als solche mit der Bildfläche zu verquicken. Das Licht, das die Fauves zu Farbenflächen verdichtet hatten, benutzte Derain, nachdem er bis 1906 wie diese gearbeitet, wieder zur Herausarbeitung der Körperlichkeit der Dinge. Derain will die Natur darstellen, und er will einen einheitlichen kubistischen Aufbau geben; aber er will, der Naturwahrheit zuliebe, die kubistische Konstruktion möglichst verstecken („cacher la construction"). Bei allem mathematischen Formen- und Farbenaufbau die Naturwahrscheinlichkeit festzuhalten, wie es gute Gedichte mit Reim und Rhythmus tun, war das Ziel, das er erstrebt und in seinen besten Bildern (1907—14) auch erreicht hat. „Deformationen", wie in den langhalsigen und schmalköpfigen Frauen seines „Samstags", sind bei ihm nur vorübergehende Anwandlungen. Seine besten Bilder, meist Landschaften oder Stilleben, atmen, ohne sich bei Einzelheiten aufzuhalten, weiche Harmonie der Formen und Farben. Auch die Kirche zu Vers (Abb. 27) von 1912 der Sammlung Hagemann zu Leverkusen gehört hierher.

Wie sehr Derain bei alledem das Problem des Kubismus reizt, zeigt sein vollkommen in einem Würfel zusammengepreßtes Steinbildwerk des Kauernden von 1907. Auch seine „Landschaft bei Cassis" von diesem Jahr, deren wunderbare Flächengliederung aus weichen Farbenflecken besteht, zeigt seine volle Reife. Maßvoll kubistisch, insofern es wenigstens städtische Häusergruppen oder Einzelhäuser sind, die ihren kubischen Gehalt hervorkehren, wirken seine Ansichten von Cagnes und namentlich die von Cadagnes von 1910. Mehr versteckt aber ist die Konstruktion wieder in schönen Bildern wie der Landschaft mit dem Dudelsackpfeifer von 1911, dem „Fenster

Abb. 27. Die Kirche von Vers. Gemälde von André Derain in der Sammlung Dr. Hagemann, Leverkusen. Nach dem „Kunstblatt" 1919.

auf den Park" von 1912, dem „Pinienwald von Martignes" von 1913. Eine der schönen Ansichten von Martignes besitzt das Kunstmuseum zu Essen, ein feines Stadtbild die Sammlung Bienert in Dresden. Derain, der den wirklichen Kubismus niemals mitgemacht hat, gehört zu den anerkannten Führern der jungen Pariser Kunst. Namentlich die jungen Künstler, die sich im Gegensatz zu den Kubisten als „Constructeurs" bezeichnen, verehren ihn als ihren Meister.

Der Vater des eigentlichen Kubismus, der die Gegenstände in mathematisch-stereometrische Körper zerlegt und frei wieder aufbaut, ist der spanische Pariser Pablo Ruiz, gen. Picasso (geb. 1881 in Málaga). Sein und des Kubismus vornehmster Apostel ist Apollinaire. In Deutschland hat namentlich Küppers den Kubismus überschwenglich gefeiert und als Zeugen für die Göttlichkeit seiner Mystik Meister Eckart,

Schleiermacher, Fichte, Nietzsche und andere aufgerufen. Apollinaire vergleicht das Verhalten des Kubismus zu aller früheren Malerei dem der Musik zur Dichtkunst und fügt, besonnener als andere Heißsporne, hinzu: „Der Kubismus werde die andere Malerei so wenig überflüssig machen wie die Musik die Dichtkunst." Der Ausdruck Kubismus stammt von Matisse her, der ihn 1908 nicht eben zum Preise der ersten kubistischen Bilder, die er sah, anwandte. Vorbereitet hatte ihn schon Cézanne mit seinem Ausspruch über die Kegel, Kugel und Zylinder, die er als Grundlage des Naturstudiums, nicht aber als Endzweck der Übersetzuug der Natur in die Malerei verwertet wissen wollte. Vorgearbeitet hatte ihm, was bisher übersehen worden zu sein scheint, vor allem schon unser Dürer im 16. Jahrhundert. Sein Dresdener Skizzenbuch, das Bruck herausgegeben hat, enthält neben kubistisch konstruierten Köpfen (Abb. 28) eine Reihe vollständig kubistisch dargestellter Gestalten, deren Köpfe einfach als Würfel erscheinen. Aber Dürer hat diese Zeichnungen eben auch nur als vorbereitende Studien aufgefaßt. Es ist ihm nicht eingefallen, sie für fertige Kunstwerke zu erklären. Ehe es hierzu kam, mußte man sich erst mit der Theorie befreundet haben, daß das Kunstwerk die Natur nicht wiederzugeben, ja nicht einmal zu „organisieren", sondern in mathematische Formeln aufzulösen habe, die kosmisches Geschehen mystisch widerzuspiegeln meinen.

Abb. 28. Kubistisches Studienblatt aus Albrecht Dürers Dresdner Skizzenbuch. Nach R. Bruck: Das Skizzenbuch Dürers.

Der erste, der dieses mit vollem Bewußtsein und, wie wir anerkennen, mit starker künstlerischer Kraft durchführte, war, wie gesagt, Pablo Picasso. Natürlich begann er nicht als Kubist. In seinen älteren Bildern suchte er den Natureindruck in Formen und Farben zu stilisieren, aber noch keineswegs zu verwischen oder wegzukonstruieren. Einige schwarz umrissene Köpfe seiner frühen Zeit erinnern in ihrer Vereinfachung, aber nicht Verzerrung der Naturformen an Matisse. Schöne Linienschwingungen und zarte, weiche, aber gedämpfte Farben verleihen Picassos frühen Bildern einen feinen Reiz. Sein „Pierrot" aus der Galerie Flechtheim in Düsseldorf hat noch kaum etwas Kubistisches. Zu den besten frühen Picassos gehören seine

„Näherin" der Sammlung Bienert in Dresden und die beiden Harlekine in Elberfeld. Von 1903 bis 1905 rechnet man Picassos „blaue Periode", aus der Hamburg ein gutes Bild besitzt. Den ersten Antrieb zur kubistischen Auffassung gab ihm um 1907 die Negerkunst, die fortan als Beleg auf den Ausstellungen seiner Bilder mitgezeigt zu werden pflegte. Seine volleren, aber immer gedämpften Farben werden jetzt mit feinen Abschattungen auf ein tiefes Braun gestimmt. Landschaften seiner Hand werden in scharfkantige Flächen aufgeteilt. Bildnisse, wie das Brustbild der Sammlung Bienert in Dresden, werden mit schief angesetzten Nasen in kleine eckige Körper aufgelöst und wieder zusammengesetzt. In Gegensatz zu Matisse, der alles flächenhaft sieht, sieht er alles körperlich. Um 1910 war die Geometrisierung und Stereometrisierung der Gestalten und Gegenstände durchgeführt. Bald war von ihren Wirklichkeitsformen nichts mehr zu erkennen; sie gingen völlig in der mathematischen Konstruktion unter; nur in den Titeln, die der Meister seinen Bildern gab, hielt er die Beziehung zur Wirklichkeit aufrecht. Das spanische Hüttenwerk von 1909 in der Sammlung Stschukin in Moskau (Wiederholung angeblich in der Sammlung Suermondt in Burg Drove) wirkt bei aller Geometrisierung noch landschaftlich; aber „Die Violinspielerin" der Sammlung Max Flemming in Hamburg, „Der Dichter" von 1911 und „Der Mann mit der Klarinette" von 1912 aus der Sammlung Wilh. Uhde in Paris, „Die Geige" von 1912 (Abb. 29) in der Sammlung Kahnweiler zu Paris wirken auf uns, trotz ihrer Anklänge an wirkliche Dinge, zunächst als harmonische Aufbauten, Ineinanderschiebungen und Durcheinanderwürfelungen

Abb. 29. Die Geige. Gemälde von Pablo Picasso in der Sammlung Kahnweiler zu Paris. Nach dem „Kunstblatt" 1917.

mathematischer Körper, die immerhin als abstrakte, rhythmisch durchempfundene Formen- und Farbengebilde eines gewissen, mehr zum Verstande als zur Seele sprechenden Reizes nicht entbehren.

Am besten lernt man Picasso in der Sammlung Stschukin in Moskau kennen, die an 40 Bilder seiner Hand besitzt. In Deutschland, wo Picasso in den Sammlungen von Köln, Elberfeld und Hamburg vertreten ist, war ihm 1912 auf der Kölner Ausstellung ein besonderer Saal eingeräumt. Nach neueren Berichten hätte der Meister starken Könnens und Wollens in letzter Zeit, die künstlerische Unfruchtbarkeit der auf sich selbst gestellten geometrischen Abstraktion erkennend, den Weg zu Ingres zurückgefunden. Doch ist das nicht wörtlich zu nehmen: Basler meint sogar, Picassos neue naturnahe Bilder, neben denen er nach wie vor auch Darstellungen kubistischer Art liefert, wirkten nicht klassisch im Sinne Ingres', sondern „manieriert" im Sinne der bolognesischen Schule des 17. Jahrhunderts. Aber, „Freisein ist mehr als eine Möglichkeit haben" bemerkt Westheim dazu. Nach ihren Abbildungen zu schließen, haben seine Bilder dieser Art allerdings nichts von Ingres' klarer Festigkeit.

Apollinaire stellt vier Arten des Kubismus auf, deren Unterscheidung freilich etwas willkürlich und unklar erscheint. Nach ihm selbst scheidet zunächst die vierte Art aus, die er als instinktiven Kubismus bezeichnet, der außerordentlich verbreitet sei. Er meint wohl Darstellungen aller Zeiten und Völker, deren geometrische oder stereometrische Konstruktionen sich nicht vordrängen und auch nicht in naturfeindlicher Absicht ausgeführt worden sind. Auch seine zweite Art des Kubismus, die die meisten Elemente dem Natureindruck entlehnt, der nun im kubistischen Sinne verarbeitet wird, scheint Apollinaire nur halb als Kubismus gelten zu lassen: er bezeichnet ihn als physischen Kubismus und meint damit wohl eine Richtung, die vom Natureindruck ausgeht. Als ihren Vertreter nennt er nur A. Le Fauconnier, von dessen Hand das Folkwangmuseum eine Landschaft mit einem Baum besitzt. Den Figuren dieses Meisters schreibt Schmidt eine starke Durchdringung mit kristallinischen Elementen zu. Die beiden kubistischen Hauptrichtungen Apollinaires sind der wissenschaftliche und der orphische Kubismus. Was er unter wissenschaftlichem Kubismus versteht, an dessen Spitze er eben Pablo Picasso selbst stellt, ist klar. Das Verstandesmäßige dieser Richtung wird damit gekennzeichnet. Weniger deutlich ist, was Apollinaire mit seinem orphischen Kubismus meint, dessen Erfindung er Rob. Delaunay zuschreibt, auf den wir zurückkommen.

Von Picassos nächsten Mitstreitern, die eben, wie er selbst, von der verstandesmäßigen Kubisierung der Natur ausgehen, ist Georges Bracque, der sich seit 1907 Picasso parallel entwickelte, der bekannteste und bedeutendste. Seine „Gitarrespielerin" von 1914 in der Galerie Simon in Paris schließt sich nach unserem Be-

griffe eng an die Violinspielerin Picassos an. Der „Mann mit der Mandoline" von 1912 in der Sammlung Kahnweiler zu Paris scheint aus kleineren Einzelmotiven zusammengesetzt zu sein. Packend geometrisierte Landschaftsgesichte sind sein „Viadukt von L'Estagne" bei Kahnweiler in Paris und sein „Hafen" aus der Galerie Flechtheim in Düsseldorf. Gerade Bracque aber findet sich seit 1921 wie von ungefähr zur Natur zurück. Dann folgen die eng befreundeten Jean Metzinger (geb. 1883) und Albert Gleizes, die auch zusammen ein Buch über den Kubismus geschrieben haben. Auf den meisten Werken beider heben die menschlichen Köpfe und Gestalten sich etwas leichter erkennbar als in Picassos Hauptwerken aus dem Chaos der eckigen und gerundeten mathematischen Körper hervor. Metzingers „Dame, die ihren Kaffee löffelt", von 1911, ist nur so leicht geometrisiert wie einige Zeichnungen Dürers in seinem Dresdener Skizzenbuch, und sein „Segelbarkenhafen" im Besitz der Madame L. Ricou in Paris wirkt trotz des merkwürdigen emporgerundeten Horizontes, an dem ganz fern und klein ein großer Seedampfer emporklimmt, durchaus verständlich als solcher. Dasselbe gilt in noch höherem Grade von Gleizes' „Femme aux Phlox" von 1910, von seinem Jagdbild der Sammlung Hessel in Paris von 1911, von seinen Fischerbooten von 1913 bei Herrn Professor Körner in Essen und seiner fein abgewogenen und getönten „Frau in der Hängematte" der Sammlung Bieuert in Dresden, wogegen in seiner „Landschaft mit Bäumen" von 1914 alles zusammentaumelt, in seinem Taumel aber großwirkend zusammengefaßt ist. Der Spanier Juan Gris, den Maurice Raynel gefeiert hat, schafft manchmal, wie in seinem wie ein holzgeschnitztes Kinderspielzeug dastehenden „Pierrot" der Sammlung Léon Rosenberg in Paris und in einem Stilleben mit Gläsern, Messern und Zigarren von 1912, ruhige Bilder ohne erkennbares Innenleben, malt oder zeichnet dann aber wieder

Abb. 30. Eiffelturm. Gemälde von Robert Delaunay in der Sammlung Köhler, Berlin. Nach Kandinsky u. Marc: Der blaue Reiter. (Zu S. 104.)

Bildnisse und bildnisartige Bilder wie den „Herrn im Café" von 1912, in dessen Gesichtern alles verzerrt und verzogen ist, ohne daß man einsieht, warum. Gris selbst sagt: „Meine Kunst ist eine Kunst der Synthese, eine deduktive Kunst." Auch er sucht sich seit 1922 aber wieder der Natur zu nähern. Weshalb Marie Laurencin (geb. 1885; Buch von Allard), eine geschickte Darstellerin bewegter Gruppen eleganter, ganz oder halbbekleideter junger Damen, die z. B. bei Paul von Mendelssohn in Berlin vertreten ist, von Apollinaire zu den wissenschaftlichen Kubisten gestellt wird, ist nicht klar. Ohne Zweifel gehen ihre Damen und Dämchen in der Vermeidung aller natürlichen Einzelformen und in der Anordnung ihrer Köpfe und Gliedmaßen nach Linienwellenspielen über den Wirklichkeitseindruck hinaus, aber daß ihre Bilder kubistisch konstruiert seien, ist nicht einleuchtend. Eine feinfühlige Künstlerin ist Marie Laurencin unzweifelhaft.

An die Spitze der orphischen Kubisten, deren Darstellungen der Phantasie der Künstler entsprungen, von ihnen aber mit machtvoller „Realität" ausgestattet sein sollen, stellt Apollinaire, wie schon erwähnt, Robert Delaunay (geb. 1885), mit dessen Kunst sich in Deutschland z. B. E. von Busse befaßt hat. Der Sinn der Kennzeichnung Apollinaires kann nur sein, daß die Kubisten dieser Gruppe mannigfaltige und reicher bewegte Gegenstände geometrisieren als jene anderen. Vielleicht sieht er das Orphische aber auch in dem Taumeltanz der Gebäude Delaunays. Apollinaire hat gerade Delaunay nicht mit Abbildungen bedacht. Aus anderen Abbildungen kennen wir „l'Equippe de Cardiff", wie es scheint, eine Kirmesfeier mit Jongleur und großem Rad, das schwankende Innere der gotischen Kirche Saint-Séverin, den Eiffelturm, um den die taumelnden Häuser von Paris zu tanzen scheinen, aus der Sammlung Köhler in Berlin, und das Innere des Eiffelturms selbst (1910), wie er beim Aufstieg sich um sich selbst zu drehen oder wie er in sich zusammenzubrechen scheint. Delaunay liebt es offenbar, Bauwerke in ihre Teile zu zerlegen und unbekümmert um statische Gesetze seiner inneren Erregung entsprechend wieder aufzubauen. „Der tanzende Eiffelturm" wird, wie ihn auch jenes Bild der Sammlung Köhler in Berlin (Abb. 30) darstellt, als sein Lieblingsgegenstand bezeichnet.

Ihm folgte der Normanne Fernand Léger (geb. 1881; Aufsatz von Daniel Henry), dessen „Nackte in einer Landschaft" und dessen „Drei Bildnisse" von 1911 die dargestellten, bei einiger Aufmerksamkeit herauszuschälenden Menschen in eine Fülle kleiner kristallinisch gestalteter Körper hüllen. Auch die „Frau in Blau" von 1912 (Abb. 31) ist nach diesem Raumzergliederungsverfahren gebildet. Ruhiger wirken Légers Rauchbilder von 1911 und 1912: rhythmisch verteilte, zeichnerisch geballte Rauchwolken, einmal über einer Stadt, ein anderes Mal in einem Rauchzimmer, ein drittes Mal, wie es scheint, über einer Fabrik. Dann aber folgte 1913 eine Reihe ganz abstrakter, gegenstandsloser Bilder, die er „Formenvariationen"

nannte; starkfarbige Kegelausschnitte, Würfel, Prismen, Kegelteile usw. auseinander hervorwachsend und durcheinander rollend wie in den „Kaleidoskopen" unserer Jugendzeit. Kraft und Bewegung als solche will Léger nach seiner eigenen Angabe darstellen. Seine späteren Bilder zeigen aber ein größeres Streben nach Ruhe als seine früheren. Seine Maschinenräume von 1918 fassen Bewegtes einfach, ruhig und groß zusammen.

Abb. 31. Frau in Blau. Gemälde von Fernand Léger. Nach G. Apollinaire: Les Peintres Cubistes.

Franzis Picabias „Tanz" gibt das farbige, bewegte Durcheinander schon in freien „musikalischen" Formen, in denen keine Menschengestalten mehr erkennbar sind. Bei seiner Tarantella von 1912 ist dies zur Not noch der Fall. Einschmeichelnde Ruhe aber atmen seine aus großen, weichen, verschiedenförmig umzogenen Farbenflecken zusammengesetzten Landschaften von 1908, 1909 und 1911, deren gegenständliche Motive höchstens erratbar sind. Mit Marcel Duchamp schließt diese Reihe der „Kubisten". Seine Schachspieler von 1911 zeigen in edleren, rhythmisch wogenden, weichflüssig mit Farben gefüllten Umrissen noch durchaus natürliche Menschengestalten. Sein „Nackter, der eine Treppe herabsteigt", und andere Bilder von 1912 aber leisten ein Äußerstes an Verzettelung, Verzerrung und Verwirrung der Formen, die zu einem vielfach zersplitterten, nur für die Gesamtempfindung vereinheitlichten Ganzen wieder aufgebaut werden.

Der Stern dieser mehr oder weniger äußerlichen Nachahmer Picassos und Bracques ist schon im Verblassen begriffen. Aber überwunden ist der Kubismus in Paris noch keineswegs. Nur gehen die Darstellungen der jüngeren Maler, die sich Kubisten nennen, nicht mehr in der geometrischen Konstruktion auf, sondern lassen diese nur noch durch das Gegenständliche hindurch erkennen. Sehr weit im

„Kubisieren" gehen noch L. Marcoussis bei aller sinnlichen Greifbarkeit seiner Gebilde und Leopold Survage bei allem Naturgefühl, das ihn beseelt; zart und fein wirken die Gestaltungen S. Férats. Zum „Supernaturalismus", in den ihr Kubismus übergeht, aber bekennen sich Maler wie Jean Lurçat, dessen feines Grau bewundert wird und Roger de la Fresnaye (geb. 1885 in Le Mans; Büchlein von Allard), dessen Menschen eckiger durchgearbeitet sind als seine Landschaften. Es muß aber bemerkt werden, daß auch die Meister dieser Art sich seit 1921 immer natürlicheren Umrissen zuwenden.

Die Mehrzahl dieser Meister gehört dem Pariser Künstlerkreis der „Section d'Or" an, die auch Deutsche, wie Groß, Feininger, Kokoschka, Klee und Däubler aufgenommen hat.

Andere Wege gehen jene Mitglieder der „Jeune Peinture Française", die sich enger an Derain als an Picasso anschlossen. Zu ihnen gehört vor allem André Lhote in Paris. Colin bezeichnet ihn als den Neuerer, der um 1917 dem abstrakten Kubismus, durch den er hindurchgegangen war, den Krieg erklärte, um ihm wieder einen naturnäheren, wie er selbst sagt, „impressionistischeren" Einschlag zu geben. Seine Gestalten sind, nach den Abbildungen zu urteilen, die wir von ihnen gesehen haben, wieder von schlicht natürlichem, doch eckigem Leben erfüllt, aber, wie Fels es ausdrückt, „langweilig wie ein Sonntag in London". Erst im „Salon des Indépendants" von 1923 überraschte er in seinem „Dorffest" durch ein lebendiger empfundenes Gemälde. Wie weit er seine Theorien, die er schriftstellerisch glänzend verteidigt, mit lebensfähiger Kunst vereinigen kann, bleibt abzuwarten. Noch weiter als Lhote aber gehen J. Ozenfant und Jeanneret in ihrer Zeitschrift „Esprit nouveau" und in ihrer Schrift „Après le Cubisme", in der Vereinfachung aller Formen und der Anpassung des Gegenständlichen an abstrakte, doch nicht mehr geometrisierte Umrisse. Ihr „Purismus" ist dem neuen Verismus einiger jüngster Italiener verwandt.

Ähnliche Wege wie André Derain verfolgt Jean Marchand (geb. 1883; Büchlein von Jean), der von Cl. R. Marx mit seinen Altersgenossen Luc Albert Moreau (geb. 1882; Büchlein von Allard) und André Dunoyer de Segonzac (geb. 1884; Büchlein von Jean) zu einer Gruppe selbständiger Meister zusammengefügt wird, die wieder deutlichere Gegenstände mit Farbenfülle und Pinselfreiheit darstellen, ohne ein gewisses kubistisches Grundgefühl zu verleugnen. Immerhin entfernen sie sich so weit von der Abstraktion, daß Marchand im Lichte Corots, Moreau im Lichte Delacroix' und Segonzac gar im Lichte Courbets betrachtet wird.

Als Schüler Segonzacs gilt Raymond Dufresne, der farbenstarke Verehrer Delacroix', der Seinelandschaften und Löwenjagden malt, gelten aber auch

Marcel Gromaire, Yves Alix und der Holländer Konrad Kickert, die alle wieder der alten Galeriekunst zuneigen.

Em. Gondouin, dem Colin gerecht geworden, setzt sich selbständiger, aber auch äußerlicher mit dem Kubismus auseinander; Robert Mortier und Raoul Dufy, der von Franzosen als geistvoller farbenreicher „Jongleur" bezeichnet wird, stehen dem Expressionismus im deutschen Sinne näher. Bezeichnend aber ist, daß Meister, deren nachimpressionistisches Streben höchstens bis auf Cézanne zurückgeht, wie der moderne Guardi, der Darsteller und Verherrlicher Pariser Vorstadtstraßenbilder, der 1883 geborene Sohn der Valadon, Maurice Utrillo (Buch von Carco), dem bei uns Carl Einstein gehuldigt hat, wie der ähnlichen Darstellungen, in noch schlichterer Weise zugewandte, zum Pariser gewordene Schweizer W. Gimmi, dem Looser einen Aufsatz gewidmet hat, und wie der schlichtnatürliche und doch linienfreudige tschechische Pariser O. Kubin (Coubine), den Thérive verkündigt hat, von alt und jung bewundert werden.

Wie alle diese jungen Maler, neben denen hundert andere genannt werden könnten, von der Nachwelt bewertet werden, steht dahin. Aber es ist lehrreich, sich an einigen Beispielen zu vergegenwärtigen, daß die Theorien des letzten Menschenalters im tonangebenden Paris, wenn auch noch nicht überwunden, so doch auf dem Wege sind, neuen Anschauungen Platz zu machen.

Weit stürmischer und absprechender als in Frankreich trat die junge Malerei, sich selbst als Futurismus bezeichnend, in Italien auf. Der Dichter F. T. Marinetti war ihr leidenschaftlicher Vorkämpfer und Wortführer. In seinem Manifest von 1910 heißt es: „Wir wollen die Museen, die Bibliotheken zerstören. Laßt sie doch kommen, die guten Brandstifter mit den karbolduftenden Fingern! Steckt doch die Bibliotheken in Brand! Leitet die Kanäle ab, um die Museen zu überschwemmen!" Er schließt mit den Worten: „Auf dem Gipfel der Welt stehend, schleudern wir noch einmal unsere Herausforderung den Sternen zu!" Als Führer der futuristischen Bewegung in der Malerei werden namentlich Umberto Boccioni, Carlo Dalmazzo Carrà, Luigi Russolo und Gino Severini genannt. Sie suchten von Haus aus eigentlich nicht die Abstraktion von der Natur, sondern die Erfassung des Lebens in seiner äußersten Beweglichkeit. Ihre Forderung der „Simultanität" in der Kunst bezieht sich zunächst auf die gleichzeitige Darstellung verschiedener Bewegungsmomente, dann aber, weitergehend, auch der Vorder- und Rückseite, der Außen- und Innenseite desselben Gegenstandes. Bei bewegten Gegenständen, wie fahrenden Wagen, tanzenden Menschen, belebten Straßen werden die einzelnen Stücke der Gegenstände und der Menschen auseinandergerissen und in verschiedene Teile des Bildes verschleudert. Im Gewühl des Ballsaales sieht man z. B. rechts unten noch

die Beine, links oben schon die Köpfe eines tanzenden Paares. Alles taumelt durcheinander. Formen und Farben werden gleichmäßig verzettelt, ohne zu höherer Einheit wieder zusammengefaßt zu werden.

Boccioni (gest. 1916) war Maler und Bildhauer. Seine Malereien blieben lange im Symbolisch-Sentimentalen befangen. Der futuristische Fanatismus befiel ihn zuerst in der Bildhauerei (S. 65). Von seinen Bildern, die noch vor dem Kriege im Berliner „Sturm" ausgestellt waren, kennzeichnet die „Simultanvision" „den Eindruck, den man von der Außen- und Innenseite empfängt, wenn man sich einem Fenster nähert". In seiner Blüte zeigte den Stil sein „Lachen". In einer Wirtschaft sitzt eine Dame in großem Hut an einem Tische, lehnt sich in ihrem Stuhl zurück und lacht. Die Erschütterung des Lachens wirkt auf die ganze, durcheinander tanzende Umgebung ein.

Von Carlo Carrà (geb. um 1881), dem Piemontesen, schrieb Däubler, der in Deutschland als der beste Kenner der jungen italienischen Kunst gilt, 1918: „Carrà benutzt seine sich überkrümmende Anschauung aller Gegenständlichkeiten zu abenteuerlichen Neuversuchen, ein Dahinter gibt's nicht mehr." Er malte Persönlichkeiten, aber auch Baulichkeiten, wie die Mailänder Galerie. Auf der Berliner Sturmausstellung sah man seine Beerdigung des Anarchisten Galli, ein Bild von stürmischer innerer und äußerer Bewegung, und „die rüttelnde Droschke", deren Eindruck auf die in ihr Sitzenden und auf die draußen Vorübergehenden zugleich geschildert werden sollte, und ähnlich war das Bild „Was uns die Straßenbahn erzählt". Später ging aber gerade von Carrà die Umkehr zu plastischer Ruhe aus.

Luigi Russolos Revolutionsbild auf derselben Ausstellung schilderte den „Zusammenstoß zweier Mächte" schon recht abstrakt. „Die Perspektive des Hauses ist zerstört, wie ein Hauptkämpfer, der einen Schlag empfangen, zweimal gebeugt." Die „Erinnerung einer Nacht" wirkt linienlos durch die verschwimmende Weichheit ihrer Gesichte.

Für den bedeutendsten Futuristen hielten damals manche Gino Severini, den Däubler als „entschlüpften Akademiker" bezeichnet. Sein „Pan-Pan-Tanz" aus dem Montmartre mit seinem schließlich als Farbenbrockenmosaik wirkenden Durcheinander machte damals großen, wenn auch keinen erquickenden Eindruck. Was seine noch pointillistisch gemalte „Ruhelose Tänzerin" bedeuten sollte, schilderte der Katalog mit den Worten: „Gesamteindrücke, vergangene und gegenwärtige, nahe und entfernte, kleine und große einer Tänzerin, so wie sie dem Maler erscheinen, der sie in verschiedenen Perioden ihres Lebens beobachtet hat."

Von Unmöglichkeiten dieser Art waren die Futuristen während des Krieges allmählich zurückgekommen. Namentlich Carrà schwenkte, wie Picasso, in beruhigteres Fahrwasser ein. Däubler meint, er habe sich durch seine Rückkehr zur italienischen

Überlieferung nochmals verjüngt. Sein „Reiter des Westens" von 1917 wirkt freilich halb kubistisch; und von seinen neuen Bildern, die wir 1921 in der Ausstellung der „Valori plastici" bei Richter in Dresden sahen, erinnert die „Penelope" an Léger, die Stadtansicht an Derain, nur die „Küstenlandschaft mit einem Baum" entfernt an mittelalterliche Italiener. Auch das Bildnis seines Sohnes (Abb. 32) zeigt den neuen, beruhigten Stil. Unter dem Schutze des Toskaners Ardengo Soffici erscheint seit 1919, jetzt unter der Leitung Mario Broglios, in Rom die Kunstzeitschrift „Valori plastici". Die Mitglieder dieses Kreises bezeichnen sich wieder als „Veristen". Diese Neu-Veristen sind aber weit entfernt davon, die Dinge in ihrer malerischen Wirkung aufs Auge wiedergeben zu wollen, stellen sie vielmehr, soweit sie nicht noch unter Picassos und Légers Einfluß stehen, in ihrem schlichten kubischen Gehalt ohne sonderliche Modellierung nüchtern nebeneinander.

Abb. 32. Der Sohn des Künstlers. Bildnis von Carlo Carrà. Nach „Valori Plastici" 1919.

Namentlich gilt dies von dem Stillebenmaler Giorgio Morandi, dessen fast farblose Bilder wie Vorlagen für die unteren Klassen einer Kunstgewerbeschule dreinblicken. Soffici selbst war anfangs maßvoller Futurist gewesen. Er malte und malt hauptsächlich Landschaften, in denen er die Grenze zwischen der Großstadt und dem Lande bevorzugt, anderseits aber Stilleben, die, in ähnlicher Art gehalten wie die Morandis, doch künstlerischer ansprechen. „Bloß der Konstruktion des Bildes eingeordnet", schrieb Däubler 1910, „ohne die mindeste Konzession an Natürlichkeit, stehen Gegenstände kontrapunktisch zueinander". Raumkünstler im Sinne der Valori plastici ist auch Giorgio de Chirico, der doch dem Kubismus „wesensverwandt" erscheint. „Metaphysische Wesenheiten" nennt er seine merkwürdigen, als Maschinen aufgebauten, meistens unwirklichen Gegenstände.

„Der große Metaphysikus" heißt eines dieser Bilder, die zunächst durch ihr „dreidimensionales" Raumgesicht wirken wollen. Oft abgebildet ist sein Raum mit den „heiligen Fischen". Hektor und Andromache (Abb. 33) sind, stramm aufgebaut und bewegt, wie Gliederpuppen aus Metall gebildet. Sie erinnern teils an Léger, teils an Archipenko. Sein Mädchenbrustbild vor landschaftlichem Hintergrunde von 1920 aber wirkt schlechthin als Nachahmung umbrischer Meister des 15. Jahrhunderts.

Jedenfalls ist der eigentliche Futurismus, der in Frankreich glatt abgelehnt wurde, auch in Italien am Aussterben. Daß die nüchtern errechnete Kunst des Kreises der Valori plastici erfreulicher sei, möchten wir allerdings nicht behaupten. Vielleicht steht sie nur im Durchgang zur wirklichen Gesundung, in der Natur und Stil von selbst verschmelzen.

Auch Spanien hat sich der neuen Bewegung keineswegs verschlossen, ja der Schöpfer der kubistischen Bewegung, Pablo Picasso (S. 99), war, wie wir gesehen haben Spanier; und Spanier war auch einer seiner bedeutendsten Nachfolger, Juan Gris (S. 103); aber diese Meister arbeiten und wirken doch fast ausschließlich in Paris; und ihrer Kunst eine mehr spanische als französische Art zuzuerkennen, wie es hier und da wohl geschieht, sehen wir in der Vergangenheit der spanischen Kunst und in der ganzen Weiterentwickelung der Bewegung, in der uns eher gallisches als romanisches Blut zu kreisen scheint, durchaus keinen Grund. Im übrigen fehlt es uns an uns zugänglichen Vorarbeiten, die jüngste Entwickelung der spanischen Malerei zu verfolgen. Vielleicht wird die spanische Ausgabe des Werkes, dem dieser Auszug entnommen ist, die Lücke auszufüllen im Stande sein.

3. Die zweite Stufe der nachimpressionistischen Malerei in den slawischen Ländern

Der große Dichter Dostojewski führt die Sucht des „russischen Menschen", alle Fragen bis zum äußersten durchzudenken und alle Forderungen ohne Rücksicht auf die Folgen ihrer Erfüllung bis zum äußersten durchzuführen, auf den Umstand zurück, daß er sein liebenswertes Vaterland nicht lieben gelernt habe. Dostojewski war, obgleich litauischer Herkunft, seit seinen reifen Mannesjahren orthodoxer und zaristischer Altrusse von Gesinnung. Ob die jungen Russen seine Begründung einer ihrer zweifellosen Eigenschaften zugeben, wissen wir nicht. Daß die Russen aber wirklich alles fanatisch auf die Spitze zu treiben suchen, zeigt ihre jüngste Geschichte und zeigt ihre jüngste Kunst.

Daß schon in der Bildhauerei der Russe Alexander Archipenko weiter als irgendein Bildhauer vor ihm in der Verfolgung neuer Kunstziele geht, haben wir bereits

gesehen (S. 62); und Russen waren auch die folgerichtigsten Vertreter der „absoluten" und „expressionistischen" Malerei. Die bekanntesten von ihnen sind, wenn sie auch meist durch Paris hindurchgegangen, in Deutschland ansässig gewesen oder noch ansässig und eng mit der jungen deutschen Kunst verknüpft, der sie noch mehr Anregung gegeben, als sie von ihr erhalten haben.

Abb. 33. Hektor und Andromache. Gemälde von Giorgio de Chirico. Nach dem „Cicerone" 1920.

Von den in Rußland lebenden jungen russischen Malern nennt D. Burljuk in seinem Aufsatz im „Blauen Reiter" über die russischen Wilden („Fauves" s. S. 96) außer sich selbst z. B. Zarionow, Kuznezow, Sarjan, Denissow, Kantschalowsky und Jakulow, über die wir nichts weiter berichten können. Nur Burljuk selbst tritt uns in Abbildungen entgegen, von denen ein folgerichtig und harmonisch konstruierter Kopf durchaus kubistisch, eine merkwürdig stimmungsreiche, die Natur ausschaltende Landschaft anziehend expressionistisch wirkt. Die älteren der in Deutschland lebenden jungen Russen bildeten mit deutschen Gesinnungsgenossen einen Kreis in München. In Betracht kommen Wassilij Kandinsky, Alexei von Jawlensky, Marianna von Werewkin und Wladimir von Bechtejew. Auch Alexander Mogilewsky und Robert Genin (geb. 1884 in Wisokaie) schlossen sich ihnen an.

Der älteste dieser Meister, Kandinsky (geb. 1866 in Moskau), den wir aus seinen eigenen, meist in deutscher Sprache geschriebenen Schriften über sich selbst und seine Kunst sowie aus einem Buch von Hugo Zehder (mit Vorwort von P. F. Schmidt) kennen, ist in der Loslösung von der Natur am weitesten gegangen. Indem er von allem Gegenständlichen absah, um reine stimmungweckende Linien-, Flächen- und Farbenbilder auf die Leinwand zu bannen, vermied er alle Widersprüche

zwischen dem Gegenständlichen und der Abstraktion, an denen so viele der expressionistischen Bilder leiden. Gerade seine Kunst will rein geistig oder seelisch erlebt, gerade sie will der älteren Kunst wie Musik der Dichtkunst gegenüberstehen, gerade seine Kunst will „absolute Malerei" sein. Wenn französische Kubisten, wie Léger, sich in einigen ihrer Bilder völlig vom Gegenständlichen befreiten, so setzten sie sie aus festen, kristallinischen, kubischen oder sphärischen Gebilden zusammen. Kandinsky aber sagte sich auch von der Geometrie und Stereometrie los. Seine Formen- und Farbenrhythmen, die seelische Erlebnisse offenbaren und in uns auslösen wollen, sind durchaus freie Rhythmen. Linien von seltenem Schwunge, Flächen von nie gesehenen Umrissen schließen sich reichverschlungen zu Bildern zusammen, denen niemand Vergewaltigung von Natureindrücken nachsagen kann. P. F. Schmidt hat auf die zwischen 1806 und 1810 entstandenen Farbenharmonielehren Otto Runges, des großen deutschen Romantikers, als Vorläuferinnen der Lehre Kandinskys hingewiesen. Leonid Sabonejew aber hat in dem von Kandinsky selbst und F. Marc 1912 herausgegebenen „Blauen Reiter" über Skrjabins aus Farbentönen zusammengesetzte Oper „Prometheus" berichtet, in der die Farben zu Tönen wurden wie in Kandinskys Bildern die Töne zu Farben.

Als Dreißigjähriger wurde Kandinsky 1896 Schüler Stucks in München; 1908 begann er sich selbst zu finden. Von seinen zehn Bildern, die 1914 in der Expressionisten-Ausstellung der Galerie Ernst Arnold in Dresden vereinigt waren, standen die älteren, wie die „Improvisation 9" von 1910 bei Dr. F. Stadler in Zürich, die prächtige, als „Trauermarsch" bezeichnete „Improvisation 2" von 1909, die noch eine Burg- und Berglandschaft mit Landleuten ahnen ließ, und selbst die „Impression 1" von 1911, in der man einen Herrn und eine Dame auf der Straße zu erkennen glaubte, erst im Übergang zu seiner „absoluten" Malerei, die 1911 mit der „Komposition 4" einsetzt. Einen Rückfall ins freilich kaum noch erkennbare Gegenständliche bedeutet die Regenlandschaft von 1913 bei Professor Braune in München. Zu seinen schönsten, ganz freien Farbenphantasien gehört seine „Tränmerische Improvisation" der Sammlung Bienert in Dresden. Sehr wirkungsvoll ist die „Dämmerung" benannte Phantasie von 1917. 1922 nahm Kandinsky eine Berufung ans „Bauhaus" in Weimar an.

Alexei von Jawlensky (geb. 1867 in Moskau), über den E. G. Schreyer schrieb, kam 1895, achtundzwanzigjährig, nach Deutschland, wo er seit 1907 von der jüngsten Bewegung ergriffen wurde. In seiner ersten Schaffenszeit, die von 1910 bis 1914 reicht, malte er hauptsächlich Bildnisse und Figuren von derber Formenvereinfachung, die dem erstrebten Ausdruck zuliebe schon vor Beugungen der Natur nicht zurückschreckten. Auch Blumenstöcke und Stilleben übersetzte Jawlensky in seine Art, die Farben in schwarzen Umrissen flächig zu behandeln. Das Mädchenbildnis

von 1909 und die Pfingstrose von demselben Jahr in Bremen, denen sich der Blumenstrauß in Elberfeld anschließt, lassen den Natureindruck noch empfinden. Das Brustbild eines Offiziers vor rotem Grunde von 1913 schaut uns aus rautenförmigen, eckig stilisierten Augen kraftvoll unwirklich an; und die „Madonna" von demselben Jahr, die als Halbfigur auf einem Stuhl ganz von vorn dargestellt ist, wirkt mit ihren chinesisch schief gestellten Augen allerdings weltfremd genug. Der Krieg trieb den Künstler nach Rußland zurück, dann nach Frankreich. „Kunst ist Sehnsucht zu Gott" lautete jetzt sein Stichwort; und das Göttliche wurde in der „Denaturalisierung" der Natur nach neuen Formengesetzen gesucht, die bei den Kubisten errechnet, bei den Expressionisten mit dem Gefühle geschaffen wurden. Jawlensky bevorzugte jetzt die Landschaft. Alle Umrisse wichen nur sich selbst begrenzenden Farbenflächen. Aus einer ganz schlichten, reizlosen Landschaft, die er von seinem Fenster aus sah, einer Tanne, einem Haus, einem Weg, einem Obstbaum, schuf er in einer Reihe von „Variationen", die er als solche bezeichnete, weiche Farbenträume, in denen das ursprüngliche Motiv völlig in Phantasiespielen aufgeht. Seine Bilder von 1911, 1916 und 1919 im Museum zu Wiesbaden zeigen die gleiche Entwickelung.

Wladimir von Bechtejew (geb. 1876 in Moskau), der in München sein eigener Lehrer gewesen war, bleibt dem Gegenständlichen gewogener. Er malte vorzugsweise Begebenheiten aus der Geschichte, der Sage und dem Volksleben, manchmal aber auch rein Landschaftliches. Die Formenvereinfachung und die Linienrhythmen, die er erstrebte, äußerten sich nicht selten in schwarzen Umrissen und leicht geometrisierten, anfangs aber mehr gebogenen als eckigen Flächen. Namentlich in den flachen Köpfen, in denen Stirn und Nase in einer Linie verlaufen, tritt dies hervor. Seine „Amazonen" von 1909 in der Ruhmeshalle zu Barmen, denen sich die „Hesperiden" von 1910 anschließen, lassen dabei ein großzügiges Leben nicht verkennen. Später näherte er sich, wie seine „Badenden Frauen" und sein „Begräbnis" von 1913 zeigen, der eckigen Formengebung des Kubismus, die er jetzt mit stimmungsvollerer Färbung verband. Landschaftlicher wirkte sein farbenstarkes Bild mit dem nackten Reiter und den Frauen in der Hamburger Kunsthalle.

Marianna von Werewkin (geb. 1870 in Tula) malte gegenständlich erkennbare Temperabilder von künstlerisch-modernen Linien- und Farbenverschiebungen, die manchmal, wie in dem „Schuppen" benannten Nachtstück mit der Laterne von 1912. den Rauchwolken über dem Kalkofen und den Regenwolken von 1913 Naturwirkungen zu vergeistigen suchen. „Traumartige Naumerlebnisse aus oberbayrischer Wirklichkeit" nennt P. F. Schmidt ihre Bilder.

Alexander Mogilewsky in München versteht älteren Motiven im Anschluß an die Art Marées' und Matisses neuartiges Leben einzuhauchen. „Komposition" nannte er sein See-Uferbild mit schlank und eckig hineingesetzten Menschen, das

1914 bei Arnold in Dresden ausgestellt war. Als „Komet" wurde ein wirkungsvolles Bild seiner Hand bezeichnet, das auch als Verkündigung an die Hirten gedeutet werden konnte.

Auf dem äußersten linken Flügel der eigentlichen Expressionisten, die die sichtbare Außenwelt nur als Sinnbild der hinter ihr empfundenen „metaphysischen" Welt darstellen und dementsprechend ihrer natürlichen Zusammenhänge entkleiden wollen, steht Marc Chagall. Er ist in seinen eigensten Werken weder Kubist noch Absolutist, eher Futurist im italienischen Sinne. Vor allem ist er ganz Russe und, wie seine Biographen Efroß und Tugendhold betonen, seinem geistigen Wesen nach ganz Jude. Doch hat er selbst hiergegen lauten Einspruch erhoben; seine Kunst, beteuert er, sei so wenig national beschränkt, wie die des Deutschen Max Liebermann oder die des Holländers Josef Israels, sondern international, wie jede echte Kunst. Chagall hält durchaus an der Darstellung bestimmter, örtlich umschriebener, reich mit Menschen und Tieren ausgestatteter, manchmal märchenhafter Vorgänge und Erlebnisse fest. Aber gerade er stellt das alles nur dar, wie er es im Geiste sieht. Alles durchschaut er: er sieht das Junge im Leibe der Stute, die Kühemelker auf der Weide durch den Kopf der Kuh hindurch, sich selbst als Janus mit einem vorwärts und einem rückwärts blickenden Gesicht; von nebeneinander gestellten Menschen oder Häusern stehen die einen aufrecht, die anderen auf dem Kopfe. Ein Kopf sitzt umgekehrt auf dem Halse; ein Rumpf fliegt seinem Kopfe voraus durch die Lüfte. Wände und Türen taumeln, wie seine Vision es will. Farben und Formen folgen ihren eigenen Launen: oft sind sie naiv wie Kinderzeichnungen, manchmal verroten sie reifstes Können, immer ausgesprochenes Eigenwollen. Die ganze bunte Welt seiner Bilder wird in der Regel durch die Gesamtanordnung, immer durch den Sinn, den sie verbildlichen, oder vielmehr durch die spukhaften Geschichten, die sie erzählen, einheitlich zusammengefaßt. Seine Freunde, allen voran Herwarth Walden, hielten und halten Chagall für den größten Künstler der Welt. Selbst Däubler schrieb 1920: „Chagall bleibt vorläufig der bedeutendste junge Künstler, den es gibt".

In seinen Anfängen huldigt Chagall einem derben Realismus; aber plötzlich, noch in Rußland, wird er mystisch-sinnbildlich. In Paris schließt er sich dem zersetzenden Kubismus Légers an. Sein Hauptbild dieser Richtung ist „Adam und Eva". Däubler schreibt, nachdem er die geistige Tiefe der Darstellung zu ergründen gesucht: „Stamm, Laub, Apfel, Mann, Weib konnten durcheinander geschüttelt und dann sprunghaft, aber rhythmisch, wieder gewürfelt und übereinander gestapelt werden". Abschied von Paris nahm Chagall mit seinem „Paris durchs Fenster", in dem er selbst, rechts unten, mit seinem Vordergesicht den Eiffelturm ragen sieht, während sein rückwärtiges Gesicht in seine russische Zukunft vorausblickt.

Die letzte Periode Chagalls, in der er in seiner kleinen Vaterstadt Witebsk hauste,

ist die bedeutendste. Matisse-artig, aber leidenschaftlicher und weniger berechnet wirkt sein Rabbinerbildnis bei Fritz Gurlitt in Berlin. Die Bilder seiner Hand, die der Verfasser dieses Buches 1919 in der Sammlung Walden in Berlin sah, genügen, seine spätere, bunte, doch nicht unharmonische, mit Sachen, Tieren und Menschen spielende phantastische Art zu kennzeichnen, der oft genug bestimmte Spukgeschichten seiner Heimat zugrunde liegen. Am bekanntesten sind „Ich und das Dorf" und „Die Viehhändler" (Abb. 34). Bezeichnend aber auch „Halb vier Uhr" und „Rußland, den Eseln und anderen".

In Deutschland kehrte Chagall 1922 mit einer Fülle seiner neuesten Werke ein, die kaum eine Weiterentwicklung verraten, aber seine scharf beobachtende

Abb. 34. Die Viehhändler. Gemälde von Marc Chagall in der Sammlung Walden, Berlin. Mit Genehmigung der Kunstanstalt „Der Sturm", Berlin.

und doch träumerisch verwehende Kunst in etwas milderem Lichte als früher erstrahlen lassen. „Auch der frühere Krampf", so schildert Fannina W. Halle seine neuesten Schöpfungen, „hat sich deutlich gelegt. Hier ist kaum ein Tasten, ein Ruhen zu merken, kaum ein Zögern, ein Umbruch, ein Kampf. Denn die Art seines Schaffens ist wie ein Vulkan, der durch inneres Feuer gesprengt wird."

Der Verfasser gesteht, daß die Bilder Chagalls ihn immer anregen und in manchen naiven Einzelheiten und hohen Flügen auch anziehen, daß er aber die überragende Größe und Tiefe, die andere in seinem Gesamtwerke sehen, nicht mit empfindet. Vielleicht muß man ihm wesensähnlicher geartet sein als der Verfasser, um ihn voll zu würdigen.

Nicht unbeeinflußt von Chagall und vom Kubismus, aber ganz er selbst in der Äußerung grüblerischer russischer Seelenangst ist Lasar Segall (geb. 1889), der in Dresden lebt. Einen Segall-Katalog gaben Däubler und Grohmann 1920 heraus. In demselben Jahre veranstaltete das Folkwangmuseum in Essen eine Segall-Ausstellung, die 15 Gemälde und 50 graphische Blätter des Meisters vereinigte.

Nächst Kandinsky und Chagall gilt er als der bedeutendste Künstler dieser Reihe. Die Gestaltungen, die er oft unmittelbar dem Erdenleben, oft aber auch nicht minder unmittelbar der Einbildungskraft entlehnt, führen uns mit Vorliebe ins Reich der Lemuren, Gespenster und anderen Geister. Däubler feiert ihn als Meister „kosmischer" Kunst. Wir erinnern uns, schwermütige, in dunklen Mollfarben glühende Gemälde seiner Hand, wie „Am Totenbett", „Mann und Weib", „Die Sanfte von Dostojewski", „Zwei Frauen" und „Die Schwangere", gesehen zu haben. Das Museum zu Chemnitz besitzt ein maskenhaft kubistisches Bild „Im Atelier" von seiner Hand. Im Stadtmuseum zu Dresden sieht man sein unheimliches und doch fesselndes, tieffarbiges Breitbild, dessen fast ganz aus hölzernen Köpfen bestehende, bewegt nebeneinander gestellte Gestalten als „Die ewigen Wanderer" oder als „Die Familie" bezeichnet werden (Abb. 35).

Über alle diese Künstler hinaus geht der 1897 in Charkow geborene junge Russe Jefim Golyschew, der sich zu den „Dadaisten" rechnet. Adolf Behne hat ihn gefeiert. Wir können hier weder auf ihn und seinen „Infantilismus" noch auf Wladimir Tatlin und seine als Tatlinismus bezeichnete blecherne Stubenkunst eingehen, die verschiedenartig dreinblickende Gebilde aus geraden und gebogenen Eisenstangen und Metallplatten darstellen will. Wesiheim hat kurz über ihn berichtet. Jedenfalls sehen wir, daß die junge russische Malerei die ganze nachimpressionistische Richtung nicht nur mitmacht, sondern mit neuem, selbständigem, andere mitfortreißendem Leben erfüllt hat. Über ihren wirklichen Wert können wir heute noch nicht entscheiden.

Die ganze Entwicklung der russischen Kunst, wie sie sich fern von Paris, seit dem Weltkriege auf dem umgewälzten Boden des alten heiligen Rußlands vollzogen hat, hat uns die Ausstellung russischer Kunst von 1921 in der Galerie H. v. Garvens in Hannover, über die Fannina W. Halle berichtet hat, ahnen lassen, die Ausstellung russischer Kunst, die D. Sterenberg, der selbst mitten in der russischen Bewegung steht, 1922 in Berlin veranstaltet und geschildert hat, uns aber in ihrer ganzen, gewaltsam nach Neuem und Ursprünglichem strebenden Wunderlichkeit und wesenlosen Wesenhaftigkeit vor Augen geführt. Hier treten uns neue, ungeahnte „Ismen" zu all den alten entgegen: Dem Expressionismus huldigen noch die Nachfolger Burljuks, Zarionows und die anderen schon im „Blauen Reiter" (S. 112, 136) genannten Künstler. Als Kubistin gegenstandsloser Art wird namentlich die Udalzowa gerühmt. Der „Kubismus" wird zum „Suprematismus", dieser zum „Konstruktivismus"; der „Tatlinismus", der eine Nebenströmung vertritt, ist schon erwähnt worden. Malerei und Reliefbildnerei, angewandte und freie Kunst laufen durcheinander. Die Gegenständlichkeit wird auf das äußerste beschränkt. In Sterenbergs „Stilleben" schwimmen zwei schlicht umrissene Früchte,

rhythmisch im Raum verteilt, auf leerem Grunde. Malewitsch, der „Suprematist", setzt nur einen schwarzen Kreis oder ein schwarzes Viereck auf weißen Grund, läßt aber schließlich auch diese Formen weg, um nur abstraktes Weiß in Weiß zu bringen. Es ist künstlerischer „Nihilismus" im vollsten Sinne des Wortes.

Die jüngste Entwickelung der Malerei bei den übrigen slawischen Völkern kann hier nur gestreift werden. Besser als über die jüngsten polnischen Maler, die meist in Paris arbeiten und sich der französischen Entwicklung anreihen, sind wir über die tschechischen Maler unterrichtet. Josef Čapek und Vlastislav Hofmann haben selbst über ihre Kunst geschrieben. Natürlich zehrt auch sie von den aus Frankreich, Italien, Rußland und Deutschland gekommenen Anregungen; aber sie gewann teils im Anschluß an altböhmische Kunst, teils unter dem Einfluß völkischen Musikempfindens und des den slawischen Völkern eigenen träumerischen Schauens, ein gewisses Sonderwesen, das sie, auch wo sie die Natur beugt und bricht, weicher bleiben läßt als die gleichzeitige deutsche Kunst.

Abb. 35. Die ewigen Wanderer.
Gemälde von Lasar Segall im Stadtmuseum zu Dresden. Nach Photographie.

Auf die älteren Prager Kubisten Beneš und Prochaska können wir hier nicht eingehen. Wir wollen, Camill Hoffmann folgend, nur vier der jüngsten und entschiedensten Expressionisten Prags kurz zu kennzeichnen suchen. Václav Špála malt Menschen und Landschaften mit leuchtenden, breit hingesetzten, kubistisch angeordneten Farbenflächen, die flüssigen, aber bestimmten schwarzen Umrissen einverleibt werden. Der Landschaft von 1918 folgten die drei Landmädchen und die Wäscherin von 1919, deren Köpfe Kreise oder Ovale sind, an denen die Augenöffnungen ohne Zeichnung als ausdrucksvolle schwarze Flecke hervorblicken. Einen Unterklang träumerischer Melancholie erkennt Hoffmann auch in ihrem durch hervorstehendes

Rot gehobenen Glücksausdruck. Vlatislav Hofmann (geb. 1881) knüpft in Darstellungen wie seinem ungelenk hingesetzten, wie aus Holz geschnitzten Christuskopf mit dem straffen, lang auf die Schultern herabhängenden Schwarzhaar mit Bewußtsein an mittelalterliche böhmische Kunstwerke an. Seine „Drei Kinder" geometrisieren ihre Formen weich und ruhig. „Der Sinn für Form", schreibt er, „bewegt sich in der Seele des Künstlers beständig in gewissen unbestimmten Visionen, aber prinzipiellen Urformen." Jan Zrzavý wird als der gewissenhafteste Könner dieser Gruppe genannt, als „ein Geisterseher, dessen Pathos solche Spannung erreicht, daß es an Karikatur streift". Seine Phantasie wird durch die südlichen Landschaften des Ostens bestimmt. Dazu „fahle, unwahrscheinliche Mondfarben, magische Scheine von Grün und Violett, gespenstisches Leuchte, wundersames Fluten". Seine Nacktformen sind weich und ungegliedert, wie aus Gummi gegossen. Die ruhende Kleopatra, mit Pyramiden, Mond und Sternen im Hintergrund, die herabsteigende Luna, aber auch der barmherzige Samariter werden als Bilder seiner Hand genannt. Joseph Čapek vertritt mit Nachdruck die Ansicht, daß im Gegensatz zu den angeblich wirklichen Erscheinungen der natürlichen Welt die geisterträumten Gebilde der Kunst, die einem Wettbewerb mit dem göttlichen Schöpferwillen entsprossen, allein wirkliche „Realität" haben. Er vereinfacht und geometrisiert die Natur. Ganz Ekstase ist seine nackte, visionäre Bettlergestalt vor einer nur durch Gitter angedeuteten Mauer des Weltgefängnisses. Anmutig kubistisch wirkt sein „Sitzendes Mädchen in Hut und Rosakleid". Ihr schlichter Kopf gleicht einer Birne mit aufgemalten Augen. Ihre körperliche Erscheinung ist alles andere, nur nicht natürlich. Das Wesen knospenhafter Unschuld aber wird gut veranschaulicht.

4. Die zweite Stufe der nachimpressionistischen Malerei in den germanischen Ländern

Daß die holländische Malerei dieser Zeit, so sehr sie von der Pariser Luft zehrte, doch eine gewisse germanische Urwüchsigkeit behielt, wie sie sich namentlich in van Gogh aussprach, haben wir bereits gesehen (S. 73). Auch in ihrer Weiterentwickelung tritt dies hervor: schon bei Jan Toorops (S. 76) begabter und geistvoller Tochter Charley Toorop, die nach verschiedenen Wandlungen einen festen, Formen und Farben vereinfachenden und verstärkenden Eigenstil fand. Ihr Raumempfinden erinnert manchmal an das Matisses, vor dem sie die seelische Wärme voraus hat. Das Gebaren des Weibes in allen seinen Lagen ist ihr Hauptvorwurf. Familiengruppen, wie die Geschwister der Sammlung Kröller im Haag, versteht sie mit seltener Kraft seelischen Ausdrucks zu erfüllen. Verwandten Geistes ist Elsa Berg, unter deren Händen schmerzbewegte irdische Frauen

und Mütter, in Formen und Farben über die Natur hinausgehoben, zu christlichen Schmerzensmüttern werden.

Nicht minder weit in expressionistischer Richtung geht Kasper Niehaus, der, wie Markus Hübner sagt, „vor allem die Umrißkurve an den Erscheinungen festlegt" und dadurch abstrakte Gestalten schafft, die, wie sein als „Kind der See" stramm, aber hölzern dastehender kleiner Matrose von 1914, an die späteren Werke des Italieners Carrà (S. 108) erinnern.

Unter den Hauptmeistern des holländischen Expressionismus erfreut Lodewijk Schelfhout, der seine Umbildungen freilich noch eng an die Natur anschließt, sich besonderen Ansehens. Hübner hat ihm auch ein besonderes Büchlein gewidmet. Von Paris siedelte er 1913 nach Hilversum in Holland, von hier 1919 nach Korsika über. Im Sinne van Goghscher Leidenschaft fing er an. Durch den Kubismus ging er hindurch. Schließlich verselbständigte er sich in Landschaften und Figuren durch strenge räumlich-rhythmische Aufteilung seiner Bildflächen. Aber seine Natur, so stilisiert sie ist, wirkt immer noch als Natur. Sein schönes Wasserfarbenblatt „Der Traum" in der Berliner Nationalgalerie zeigt die ausgebildete Eigenheit des Meisters in dem formalen und seelischen Zusammenschluß der im Vordergrund schlummernden, in Kissen- und Vorhanglinien gebetteten Jünglingshalbfigur mit der streng und fest gebauten Landschaft des Hintergrundes. Seine Radierungen und seine Wasserfarbenblätter zeigen ihn in seiner ganzen Eigenart.

Der erfolgreichste dieser jungen Holländer ist Leo Gestel (geb. 1881), der mit einer stilisierten Landschaft von Mallorca sogar im Amsterdamer Reichsmuseum vertreten ist. Hübner schreibt: „Das umfangreiche Lebenswerk Leo Gestels ist durch eine beständige Abwechselung von Vorstößen gekennzeichnet, die der Künstler ins inwendigste Problemgebiet des Kubismus unternimmt, und von Atempausen, während deren er sich zu den Naturformen der Dinge zurückwendet." In der Sammlung Boendenmaker zu Bergen in Nordholland befinden sich zwei Blumenstücke seiner Hand, von denen das von 1912 noch stilisierte Natur ist, die Gladiolen von 1913 aber die ganze Bildfläche mit farbigen, durcheinander gewürfelten Kleinformen füllen. Ganz aus dicht aneinandergereihten Bogenformen, die Himmel und Erde umfassen, besteht auch Gestels Baumlandschaft von 1913. Sein Hafen von Mallorca von 1916 ist ein gutes Beispiel raumkünstlerischer Füllung der ganzen Bildfläche mit Barken-, Segel-, Masten- und Häuserformen, die weit von der üblichen Auffassung entfernt sind.

Zu den bedeutendsten aller landschaftlichen Kubisten gehört Jacoba van Heemskerck, die ihre Bilder wie die Meister der Tonkunst numeriert hat. Die Art, wie sie namentlich ihre Hafen- und Flußbilder mit Segeln und Uferrändern in streng symmetrischer und architektonischer Anordnung geometrisiert und stereometrisiert,

hat etwas Zwingendes. Schließlich hat sie, z. B. in ihrem Bilde Nr. 106, auch ein gegenstandsloses Liniengewoge im Sinne Kandinskys geschaffen, das die Rhythmen des russischen Meisters an Wucht und Einheitlichkeit übertrifft.

Eine andere Gruppe holländischer Maler, von denen sich einige den Kubisten anschließen, bezeichnet Hübner als „Idealisten der Fläche".

Ganz naiv kindlich, fast wie Henri Rousseau (S. 97), aber ohne jede perspektivische Vertiefung, völlig flächenhaft im Sinne altägyptischer Kunst malt B. van der Leck seine Bilder, wie die in Kaseinfarben gemalten Bettler und die Araber auf Eseln von 1915 in der Sammlung Kröller im Haag. Völlig ins Gegenständliche aber schweifen W. van Leusdens aus Variationen der Darstellung javanischer Majangpuppen hervorgegangene, meist eckig ineinandergreifende Linienspiele ab, die zur „absoluten" Malerei gehören. Der folgerichtigste Vertreter des „wissenschaftlichen Kubismus" im Sinne Picassos, über den er durch die schließliche Aufgabe jedes gegenständlichen Grundthemas noch hinausging, ist Piet Mondriaan. Seine Kunst ist die völlige errechenbare und errechnete Abstraktion. Wie sich diese Kunst in den Augen ihrer Verehrer entwickelt, faßt Hübner in die schwer verständlichen Worte: „Mondriaan löst das Ich nicht überstürzt und rauschbesessen aus seinen Bindungen; dessen sinuliche und trieberfüllte Zuständlichkeiten trägt er Schicht um Schicht mit einer fast wissenschaftlichen Hellsicht und Besonnenheit ab, bis nackt und klar das Letzte, die bewegungslose Stille übrigbleibt."

Theo van Doesburg dagegen vertritt die Ansicht, daß nur die Architekturmalerei wirkliche Kunst sei; seine Bilder sind ein Spiel nüchterner geometrischer Figuren miteinander und gegeneinander. „Das Geistige", lehrt er selbst, „das völlig Abstrakte, ist gerade das Menschliche, während bloß Seelisches noch nicht an die Höhe des Geistigen heranreicht. Die Kunst soll nicht gemütserregend sein." Als Wandgemälde hat Doesburg 1916—17 „Die Kartenspieler" geschaffen. Ihre Köpfe sind Kreise, ihre Rücken Kreisausschnitte; aus Dreiecken, Rechtecken, Quadraten setzt das übrige Bild sich zusammen. Diese abstrakte Darstellung der Kartenspieler hat er dann wieder in einer Reihe von völlig gegenstandslos wirkenden „Kompositionen" noch abstrakter durchgestaltet. Die Komposition IX z. B. besteht nur aus eckigen Figuren, die nicht, sich überschneidend, ineinandergreifen wie bei Leusden, sondern alle hübsch nebeneinander hell und mittelfarbig auf dem dunklen Grunde stehen.

Man atmet nach dem Genusse dieser im besten Falle teppichartigen Kunst auf, in Petrus Alma zum Schlusse einem jungen Holländer zu begegnen, der das mathematische Linienspiel wieder in kraftvolle flächige Figurengemeinschaften zurückführt, die etwas Verständliches auszusagen haben. Hübner berichtet, ohne zu verraten, wo sie sich befinden, von seinen großen Wandbildern „Der Gesang" und „Der Ruf". „Der Ruf", sagt er, „gliedert sechs menschliche Vollfiguren zu einem einzigen,

überaus straffen Baugefüge, das mit der ganzen Macht abstrakter Werte die Idee der Fläche zu fühlen gibt." Aber auch das Rufen als menschliche Lebensäußerung, fügen wir nach der Abbildung hinzu, tritt hier monumental in die Erscheinung.

Daß die Kunst des skandinavischen Nordens, in der wir den Norweger Edvard Munch in einsamer Größe vom Impressionismus zum Expressionismus fortschreiten sahen (S. 80), auch die jüngste Weiterentwickelung mitmachte, ist selbstverständlich. Doch sind wir, zumal die junge nordische Kunst seit dem Kriege auf unseren Ausstellungen spärlich oder gar nicht vertreten ist, nicht in der Lage, ausführlich über diese skandinavische Entwickelung zu berichten. Einiges über sie haben Thordemann und Gold mitgeteilt.

Die dänische Malerei, die stets maßzuhalten liebte, scheint auch in den jüngsten Richtungen nicht oft bis zum Äußersten mitgegangen zu sein. Wir hören von Mogens Lorentzen, daß er Landschaften im Sinne Cézannes male, von William Scharff, daß er mit den deutschen Expressionisten der Art Nauens (S. 133) wetteifere, von Alf Rolffsen, daß er an Derain anknüpfe, von Axel Salto, daß er Gemälde und Radierungen von breiter Phantastik schaffe, von Olaf Rude (geb. 1886), von dem das Kopenhagener Kunstmuseum ein Blumenstück von 1917 besitzt, daß er Herrenbildnisse von „plakathafter" Formenvereinfachung male.

Noch weniger wissen wir von der jüngeren, über Munch hinausgehenden norwegischen Kunst zu berichten. Per Krohg wird uns als eigenartiger, „witzigen" und „gewollten" Problemen nachgehender, doch aber massig wirkender Meister geschildert, Hellesen wird als entschiedener Kubist genannt, der den Spuren Légers folgte.

Etwas greifbarer erscheinen uns die jungen schwedischen Künstler, namentlich soweit sie schon im Stockholmer Nationalmuseum vertreten sind. Das nach 1880 geborene Malergeschlecht konnte auch in Stockholm und Gotenburg nicht mehr ohne die Errungenschaften Cézannes, Gauguins und schließlich Matisses und Picassos auskommen.

Die von Cézanne beeinflußten Künstler haben dessen Richtung namentlich in der Bildnismalerei erfolgreich zur Geltung gebracht; so Carlsson-Percy, der schlicht und ausdrucksvoll im Übergang steht, so Birger Simonsson (geb. 1883), dessen Bildnis einer jungen Dame im Stockholmer Museum mit der neuen Anschauung noch eine gesunde Anschaulichkeit verbindet; so Einar Jolin (geb. 1890), der in seinem Bildnis der Frau Karen Lund von 1918 die Fläche zeichnerisch aufteilt und die sichtbaren Umrißflächen mit Farben füllt, aber auch in seiner Landschaft, wie der Aussicht auf Riddarholmen im Stockholmer Museum, ähnliche Wege verfolgt. Als Landschafter mit figürlichem Leben schließt Gösta Sandels (geb. 1887) sich ihnen an, von dessen Hand das Stockholmer Museum bereits drei Bilder besitzt.

Die beiden bedeutendsten Schweden jüngster Richtung sind Isaak Grünewald

(geb. 1889) und Leander Engström (geb. 1886). Isaak Grünewald war langjähriger Schüler von Matisse in Paris. In seinen Bildnissen, wie dem der Schriftstellerin Ulla Bjerne im Stockholmer Museum und dem einer „Dame im Atelier" verhilft er, bei aller Übersetzung des Natureindrucks in flächige Liniengebilde, seinem Vorbild doch zu lebendiger Wiedergabe ihrer Persönlichkeit, während er in anderen Darstellungen, etwa in der Richtung Othon Frieß' (S. 96) weitergehend, nach Thordemanns Ausdruck, „für das Publikum die Personifizierung der modernen Kunst geworden ist". Mehr im kubistischen Sinne arbeitet Leander Engström. Sein Gemälde „Vid Fjällbranten" bezeichnet der Katalog des Stockholmer Museums selbst als „kubistisch-expressionistische Landschaft". Sein zweites Bild in derselben Sammlung wird als „Komposition" nach einem landschaftlichen Motiv bezeichnet. Recht kubistisch, wenngleich flüchtig, wirken die Bilder Otte Skölds. Er nimmt, wie uns auch die Abbildung einer Reitergesellschaft seiner Hand zeigt, „die Farben- und Flächenprobleme ganz geometrisch" auf. Edvard Hald aber, der im Anschluß an Engström genannt wird, löst dieselben Probleme im Sinne weich-rundlicher Farbenflächigkeit und starker Lichtwirkung. Die volle Sonne steht wie ein Strahlenrad über der Berg- und Seelandschaft, in der vorn zwischen hohen, ganz breit und weich in ihren Hauptformen wiedergegebenen Bäumen ein nackter Mann träumend am Ufer liegt. „Traum in der Sonne" heißt das Bild, das offenbar mehr germanisch expressionistisch als romanisch formal bedingt ist.

In Deutschland selbst setzte die jüngste, gerade hier in der Regel als expressionistisch bezeichnete Richtung fast zu gleicher Zeit ein wie in Frankreich. Mindestens eine Fernwirkung der französischen Neuerungen auf sie ist zuzugeben. Anfangs halb verschämt hervorquellend, schwoll die junge Strömung gerade in Deutschland bald, Freund und Feind mit sich reißend, zu starkem Strome an. Wohl in keinem anderen Land haben sich der jüngsten Kunst die Spalten der Zeitschriften, die Säle der Ausstellungen und der Museen und die Köpfe, wenn auch vielleicht nicht die Herzen der gebildeten Kunstfreunde so früh und so weit geöffnet wie in Deutschland. Natürlich hat es ihrer Richtung auch in Deutschland nicht an scharfer Abweisung und heftigen Gegenwirkungen gefehlt; aber nirgends, außer in Italien, am wenigsten in Frankreich, haben ihre Wortführer auch alle, die sie nicht verstehen wollten oder konnten, so von oben herab bemitleidet, nirgends sich selbst mit einem solchen Wortschwall ins rechte Licht zu setzen gesucht wie in Deutschland.

In Deutschland ging die neue Richtung mehr von der inneren Vision, in Frankreich mehr von der äußeren Berechnung, in Deutschland mehr vom „Geist", in Frankreich mehr von der Form aus. Wollen einige der besten Kenner der neuesten Kunst, wie P. F. Schmidt, doch den Ausdruck Expressionismus der deutschen, wie die Be-

zeichnung als Kubismus der französischen Kunst vorbehalten, und sagt doch auch Iwan Goll (1920): „In Frankreich kennt man Expressionismus nicht, in Deutschland hat man den Kubismus noch zu begreifen." Vielleicht ist diese Unterscheidung zu scharf. Jedenfalls aber hat Deutschland den Kubismus aus Frankreich übernommen, jedenfalls ist die oft mystisch gemeinte „Geistigkeit" der neuen Kunst in Deutschland auf den Schild gehoben, aber jedenfalls ist auch der ganze jüngere deutsche Expressionismus vom Kubismus Picassos und dem Absolutismus Kandinskys durchzogen. Ein wirres Durcheinander der Einzelrichtungen ist die Folge gewesen, ein Eklektizismus, der, wie einige meinen, schon jetzt zur Selbstauflösung des Expressionismus führt.

Sei dem, wie ihm sei, der deutsche Expressionismus, der herber, härter, ungefälliger, ja formloser und oft brutaler ist als die jüngste Kunst der Franzosen, ist eine vollendete kunstgeschichtliche Tatsache, der wir als solcher näherzutreten haben.

Soviel wir sehen, vollzog sich in Deutschland die erste Loslösung von dem hergebrachten Impressionismus in Dresden, wo sich schon 1906 einige junge Neuerer unter dem Namen der „Brücke" vereinigten, schon 1908 aber, da sie in Dresden nicht gleich genügenden Widerhall fanden, großenteils nach Berlin übersiedelten. Erst 1913 löste die „Brücke" sich auf. Die Hauptmeister der „Brücke", die sich mit ihren vereinfachten Formen, verstärkten Umrissen und verselbständigten, dem Einfluß der Luft und des Lichts entrückten Farben vom Impressionismus abwandten, waren E. L. Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein und Otto Müller. Vorübergehend schloß auch Emil Nolde, der erheblich älter und wohl auch bedeutender war als diese Meister, sich der „Brücke" an.

Emil Nolde, der seinen Familiennamen Hansen mit dem seines schleswigischen Geburtsortes vertauschte, stellen wir schon seines Alters wegen — er ist 1867 geboren — an die Spitze dieser Reihe. Schiefler, Sauerlandt, Däubler, Fehr und Küppers haben sich bemüht, ihn ins rechte Licht zu setzen. Schiefler hat sein graphisches Werk schon 1911 gesammelt. In Dachau unter Hölzel, der von jeher auf rhythmische Flächeneinteilung gedrungen und sich in seinen Glasfenstern der Bahlsenschen Keksfabrik in Hannover der gegenstandslosen „absoluten" Malerei zugewandt hatte, war er schon im nachimpressionistischen Sinne erzogen. In Kopenhagen und in Paris hatte er sich weiterentwickelt.

Als Graphiker begann Nolde in mehr hergebrachter impressionistischer Weise. Seine Mappe radierter Phantasien von 1904 gehört zu seinen frühesten Schöpfungen. Als er sich selbst gefunden, war er schon vierzig Jahre alt. Jetzt aber ließ er, von großem Können und leidenschaftlichem Wollen geleitet, seinem Draufgängertum rücksichtslos die Zügel schießen. Gerade er dachte und baute seine Bilder von Anfang an in Farben: breit, mit vollem Pinsel in glühenden, reichen, anfangs noch neoimpressionistisch schillernden reinen Farben setzte er seine Darstellungen hin. Seine

Vorwürfe, auch die religiösen, lagen ihm tief am Herzen; aber er verbog schon in religiösen Bildern, der Leidenschaft des Ausdrucks zuliebe, die natürlichen Formen des menschlichen Leibes. Er ist Expressionist im vollen Sinne des Wortes.

Gemalt hat Nolde alles Denkbare: biblische „Historien", Einzelmenschen, Landschaften und Stilleben. Wie Gauguin, flüchtete er schließlich zu den Naturvölkern, um, wenn nicht ursprünglich-triebhaftes Kunstschaffen, so doch solches Menschenleben zu belauschen. Der Krieg überraschte ihn in Neuguinea. Wunderbar kraftvolle, zu innerlichen Visionen verdichtete Bilder von Menschen und Masken, von Landschaften und Stilleben hat er von dort mitgebracht. Viele von ihnen sind in die Berliner Nationalgalerie gekommen. Seine früheren Blumengärten-Stilleben sind rauschende und berauschende Farbenstücke, die noch in halb impressionistischer Art gesehen und hingesetzt sind; eines der schönsten, eine in Blumen sitzende Frau, hängt in der Strandvilla Frau Lulu Bohlens in Travemünde, andere befinden sich in den Kunstmuseen zu Halle und zu Essen. Mehr impressionistisch als expressionistisch ist auch seine „Alsener Landschaft" in Hamburg.

Am meisten er selbst ist Nolde doch in seinen religiösen Bildern. Der scheinbaren Ungeschlachtheit entquillt hier eine ergreifende, von tiefem, innerlichem Ringen zeugende Innerlichkeit der Empfindung. Das Abendmahl von 1909 in Halle und das Pfingstbild von demselben Jahre in der Sammlung Fehr in Heidelberg erregten bei ihrem Erscheinen natürlich mehr Unwillen als Begeisterung. Erst allmählich gewöhnten auch weitere Kreise sich an diese wuchtigen Visionen. „Die klugen und die törichten Jungfrauen" von 1910 erwarb das Folkwangmuseum in Hagen, jetzt in Essen, „Christus und die Kinder" von demselben Jahre die Hamburger Kunsthalle. Immer breiter, wilder und weicher zugleich wogten Noldes umrißlose, aber ausdrucksvolle Formen schaffende Farben auf späteren Bildern, wie der Grablegung von 1915, der sich der „Einzug Christi in Jerusalem" von demselben Jahre in Hamburg anreiht. Sein Triptychon der Maria von Ägypten in der Sammlung Kirchhoff zu Wiesbaden, das als sein Hauptwerk gilt, faßt alles Wollen und Können des Meisters in unglaublich breiter und bei aller Formlosigkeit im einzelnen doch wieder natürlicher Wucht zusammen: links die spätere Heilige als grinsendes Freudenmädchen unter gierig auf sie einstürmenden Matrosen; rechts die Löwen, die ihr, da es dem Einsiedler Paulus nicht gelang, das Grab in der Wüste gruben; in der Mitte die Bekehrung der Sünderin, die in höchster Ekstase mit erhobenen Händen und zurückgeworfenem Kopfe inbrünstig ringend vor dem Madonnenbilde kniet. Noldes dämonische Einbildungskraft spricht auch aus dem späteren Bilde „Dunkle Mächte" (Abb. 36) zu uns, das vor kurzem in Dresden zu sehen war. Wir geben die Abbildung mit gütiger Erlaubnis des Meisters. Seine Bilder spiegeln innere Erlebnisse wider; und innerlich erlebt wollen sie auch vom Beschauer sein.

Sachsen waren von den vier eigentlichen Gründern der „Brücke" in Dresden Pechstein, Schmidt-Rottluff und Heckel. Max Pechstein ist 1881 in Zwickau geboren. Er war Schüler Otto Gußmanns in Dresden, wo seine ersten Arbeiten entstanden. Seit 1908 gehört er Berlin; als er 1910 von der Berliner Sezession

Abb. 30. Dunkle Mächte. Gemälde von Emil Nolde. Nach Photographie.

zurückgewiesen wurde, gründete er dort die „Neue Sezession"; 1911 ging er nach Italien, 1912 malte er einen Speisesaal in Zehlendorf aus, 1914 reiste er, wie Gauguin und Nolde dem Zuge zu den Naturvölkern folgend, nach den Palau-Inseln, von wo er mit großer Mühe 1915 nach Deutschland zurückkehrte. Besondere Schriften widmeten ihm Walter Heymann und Georg Biermann, Aufsätze auch Scheffler, Hausenstein, Breuer, Fechter und andere.

In der Rückkehr vom Impressionismus zum festen, schwarz hingesetzten Umriß und zugleich zur reinen, nicht nur als Tonwert empfundenen und nicht durch Licht und Luft veränderten Farbe gleicht er Matisse, ohne wohl unmittelbar von ihm beeinflußt zu sein; aber er ist weniger rein-flächig als dieser; und seine Gestaltungen wirken in höherem Grade als vereinfachte, aber auch als verstärkte Naturbilder. Pechstein ist kein Erzähler wie Nolde. Seine Tafelgemälde, Menschen, Landschaften oder Stilleben sind in der Regel nur Daseinsbilder. Dramatisch belebt erscheinen höchstens einige seiner Landschaften, wie „das Rettungsboot" von 1911 im Breslauer Privatbesitz.

Abb. 37. Palaulandschaft. Gemälde von Max Pechstein. Nach Photographie von F. Gurlitt, Berlin.

Es ist lehrreich, daß Pechsteins Figurenbilder, die vorzugsweise nackte oder bekleidete Weiblichkeiten darstellen, uns anfangs unruhig, ja verzerrt erschienen, heute aber von gleichmäßiger Ruhe und Schlichtheit getragen zu sein scheinen. Etwas wie eine Schönheitslinie wirkt immer bei ihm mit. Das Gleichgewicht seines Bildaufbaues hat einen monumentalen Einschlag. Mosaiken und Glasgemälde hat er für Gurlitts Kunstausstellung in Berlin geschaffen; und in den Wandmosaiken, von denen die ausdrucksvolle Vertreibung aus dem Paradies genannt sei, erweist er sich hier ausnahmsweise auch als Erzähler von drastischer Gebärdensprache.

In der Nationalgalerie zu Berlin ist Pechstein mit einem großen prächtigen Blumenstück auf blauem Grunde, in Dresden mit einem eine hohe Welle hinanfahrenden Ruderboot mit trefflich empfundener Anstrengungsbewegung der Ruderer und mit zwei schönen farbenprächtigen Stilleben vertreten. Das Stadtmuseum in Frankfurt besitzt seine zwei nackten Frauen in den Dünen. Bildnisse seiner Hand sieht man in den Sammlungen von Elberfeld, Essen und Stettin, sein Selbstbildnis

in Magdeburg, Landschaften in Leipzig und Stettin. Seine besten und charakteristischsten Bilder, auch die von den Palau-Inseln (Abb. 37), harren noch ihrer Unterkunft in öffentlichen Sammlungen.

Karl Schmidt-Rottluff ist 1884 in Rottluff bei Chemnitz geboren. Über ihn schrieben unter anderen K. Scheffler, L. Coellen, E. von Sydow und W. R. Valentiner. Auch er fing als breit sehender Impressionist an, ging dann aber selbständig durch Betonung der nach und nach eckig werdenden Umrisse und die Entfesselung magischer Farbengluten über den Natureindruck hinaus. Sein Gewaltigstes, aber auch Gewaltsamstes hat er im Holzschnitt geschaffen. Seine Ölbilder sind, wie die Pechsteins, bildnisartige Menschendarstellungen, in denen er sich mit den Jahren seiner inneren Gestaltung zuliebe immer weiter von der äußeren Natur entfernte, Landschaften von großzügigem, wogendem Eigenleben und Stilleben von flammenden Farbengluten. Seine gemalten Körper und Köpfe wirken oft, als seien sie aus Holz geschnitten und erscheinen in ihrer bewußten Übertreibung wesentlicher Merkmale nicht selten wie ernst gemeinte Karikaturen der Wirklichkeit. In seinen Landschaften scheinen Häuser und Bäume manchmal durcheinander zu taumeln. Das Derbe und Gewaltsame seiner Kunst überzeugt nicht immer, reißt oft aber auch schwungvoll mit sich fort. Im Museum zu Chemnitz sieht man einen prachtvollen Blumenstrauß und eine starkfarbige Herbstlandschaft mit kirschrotem Himmel von seiner Hand, in der Nationalgalerie zu Berlin sein fest zusammengefaßtes farbenprächtiges „Dorf am Ufer", in der Kunsthalle zu Hamburg den merkwürdigen, wie abgeschnitten aus Holz geschnitzten Bildniskopf B. R. (Abb. 38), einige großzügige Landschaften und die „Vase mit Georginen" von 1912. Auch im Folkwangmuseum und im älteren Museum zu Essen ist Schmidt-Rottluff hauptsächlich als Landschafter vertreten. Vorübergehend kubistisch beeinflußt erscheint er in seinen willens- und farben-

Abb. 38. Bildnis B. R. 1915. Gemälde von Karl Schmidt-Rottluff in der Kunsthalle zu Hamburg. Nach dem „Kunstblatt" 1917.

starken, seelisch nur durch ihre herrschenden kantigen Köpfe wirkenden „Pharisäern" im Dresdner Stadtmuseum.

Erich Heckel war 1883 in Döbeln geboren. Karl Scheffler, Paul Westheim, Viktor Wallerstein und P. F. Schmidt, der seine Anfänge untersucht hat, haben ihn gefeiert. Westheim sagt: „Alles bei Heckel hat einen merkwürdigen Doppelsinn, ist Träger, ist Gleichnis, ist nicht, was es ist. Haus ist nicht Haus, Baum nicht Baum, Wolke nicht Wolke und Wasser nicht nur strömende Flut. Hinter den Dingen ist noch eine geheimnisvolle Beziehung, ein tieferer Sinn. Heckel bemächtigt sich des Objektes, indem er es durchdringt mit Rhythmen, die in ihm pulsen. Daher dieses drohende, dieses dramatisch Erregte, das so oft eine Fläche von ihm zum aufregenden Schauspiel macht. Kaum einmal gibt es eine Linie, die klar und ruhig in sich ausströmt. Es ist ein An- und Absetzen, ein faktisches Ausfahren und Auszacken, ein scharfkantiges Herausschneiden des Wesentlichen. Die Farbe geistert auf, ein Glühen wie von innen heraus, wie aus alten Glasfenstern, durch die strahlende Sonne bricht." Mit Holzschnitten, Steinzeichnungen und Ätzungen fing Heckel an, sich vom Hergebrachten zu befreien. Er war die Seele der Mappen-Veröffentlichungen der „Brücke", die 1906 bis 1910 erschienen. Erst 1911 siedelte er nach Berlin über. Die Ölmalerei wurde ihm und seinen Genossen erst ganz zu Willen, seit sie das Öl mit Terpentin verdünnen gelernt. Seine reifen Gemälde, Landschaften und Menschen, erzählen keine Geschichten und haben uns doch so vieles zu sagen.

Am besten lernt man Heckel in der Nationalgalerie zu Berlin kennen. Von seinem „Gewitter über dem Meere" sagt Ludwig Justi: „Das Lebensgeheimnis der Natur ist hier Bildanlaß und Bildgehalt, empfunden in der Seele eines andächtigen Menschen, zur Form gestaltet durch die seltene Begabung des Malers." Das 1915 in Ostende gemalte Frühlingsbild der Nationalgalerie mit der handgreifliche Strahlen entsendenden Sonnenscheibe wirkt hauptsächlich durch seine mächtige atmosphärische Vision. Auch Heckels Figurenmalerei wird nicht besser vertreten als durch die beiden Bilder der Nationalgalerie, die 1915 und 1916 im Kriege als Weihnachtsbild für eine Matrosenabteilung entstanden. Die „Madonna auf dem Meere" atmet mit ihrem machtvollen eckigen Kopf und dem wesenlos in ihrem Kleide verschwindenden Leibe wirklich gotische Gesinnung. Ganz er selbst ist Heckel auch in dem großkantig herben Selbstbildnis „Sitzender Mann" im Dresdener Stadtmuseum (Abb. 39). Sein Kanalbild in Bremen von 1915, seine „Brandung" in Elberfeld, sein „Gelbes Segel" von 1913 in Jena, sein „Gewitter" in Mannheim, sein Stilleben von 1918 in Erfurt, seine herben nackten Männergestalten in der Dresdener Staatsgalerie kennzeichnen die Beständigkeit seiner Auffassung bei aller Vielseitigkeit seiner Gestaltungskraft.

Zu den Säulen der „Brücke" gehörte aber auch der Franke Ernst Ludwig Kirchner (geb. 1888 zu Aschaffenburg), der von München nach Dresden kam, dann

aber, wie seine Genossen, vorübergehend zum Berliner wurde. Er ist vielleicht der feinfühligste und zugleich der großzügigste dieser Meister. Die Natur wollte auch er nur als Spiegelbild seiner Seele sehen. Seine Flächen sind fest zusammengesetzt, seine Farben sind kräftig nebeneinandergestellt, oft sichtbaren Umrissen eingefügt, oft frei und breit hingetuscht. Den Meereshorizont stellt er gelegentlich nicht als gerade Linie, sondern als nach oben ausgebauchte Kreislinie dar. Seine Holzschnitte gehören zum Teil — wie z. B. der Farbenholzschnitt eines überirdisch erschauten Waldinneren — zu den großartigsten Schöpfungen deutscher Kunst. Scheffler und Westheim sind auch auf ihn eingegangen.

Abb. 39. Sitzender Mann. Gemälde von E. Heckel im Stadtmuseum zu Dresden.

Ludwig Justi sagt in bezug auf den in „gelb, blau und grau von ungewöhnlicher Art und Abstufung" prangenden „Gutshof in Fehmarn" in Berlin: „Es ist nicht der Sinn der Bilder, den Eindruck eines gegebenen Stückes der Natur in der augenblicklichen Abstimmung durch Luft und Licht scharf zu erfassen und wiederzugeben; vielmehr gibt das gesehene und empfundene Stück Wirklichkeit dem Künstler lediglich die Anregung, aus eigener Gestaltungskraft ein geschlossenes Gebilde von farbigen Flächen zu schaffen, indem sich seine innere Vorstellung von Farbenklang und Flächenrhythmus formt und zugleich das persönliche Empfindungserlebnis von dem Stück Wirklichkeit." Auch Kirchners Uferlandschaft in Berlin gehört zu seinen charakteristischsten früheren, seine Kölner Rheinbrücke ebendort aber in ihrer Verfeinerung der Farbe und ihrer immer deutlicher betonten Abwendung von der Wirklichkeit zu seinen besten Bildern.

Kirchners „Pferde auf der Weide" in Chemnitz lassen noch seine impressionistische Herkunft erkennen; sein „Sitzendes Mädchen in einer Landschaft" in Hamburg zeigt schon alles flächig vereinfacht mit dicken schwarzen Umrissen. Seine vier Bilder im Folkwangmuseum zeigen seine ganze Vielseitigkeit. Auch im älteren Museum zu Essen, in Jena, in Elberfeld, in Bremen, in Erfurt und in Wiesbaden lernt man ihn kennen.

Auf anderem Boden als seine Freunde von der „Brücke", zu denen er gehörte, steht der Breslauer Otto Müller (geb. 1874), der unter Vorwänden verschiedenster Art zarte, schlanke, nackte Menschenleiber, vorzugsweise weibliche, in feinem Liniengefüge zueinander gruppiert, in landschaftlicher Umgebung darstellt. Westheim, Scheffler und Wolfradt haben über ihn geschrieben. Er ist eine Ludwig von Hofmann und Karl Hofer verwandte künstlerische Natur. Wohl vereinfacht auch er die Formen und betont oft wieder ihre Umrisse; aber die Natur zu vergewaltigen, liegt

ihm fern. Man merkt ihm an, daß er älter ist als die meisten Mitglieder der „Brücke", der er sich, nachdem er 1896—98 die Dresdener Akademie besucht und dann zehn Jahre einsam im Riesengebirge gelebt hatte, auch erst 1908 in Berlin anschloß, um alsbald mit ihr zur „Freien Sezession" überzugehen. Es kennzeichnet seine Kunst, daß er sich nicht, wie die meisten Mitglieder der „Brücke", des herben Holzschnitts, sondern der weichen Lithographie bediente, um die Fülle seiner anmutigen und, auch wo er nackte Jünglinge und Jungfrauen liebend vereinigt, keuschen Gesichte zu veranschaulichen. Ein schönes, warmfarbiges Ölbild seiner besten Art besitzt das Dresdener Stadtmuseum, ein Bild mit badenden Frauen auch das Essener Museum. In seinen jüngsten Bildern, wie sie 1921 die Künstlerbundausstellung in Hamburg brachte, war er abstrakter in der Linienführung und kühler in der Färbung geworden.

Unter den gleichgesinnten oder verwandten Malern, die, wie die meisten der genannten, in Berlin wirken, ist der älteste Cäsar Klein, der 1876 in Hamburg geboren ist. Däubler hat ihm ein Büchlein gewidmet. Als Fertiger knüpft er an Cézanne an. Seine Gemälde, Menschen, Landschaften und Menschen in Landschaften, stehen in der Art, wie sie die Bildfläche mit starkem Formengefühl aufteilen, die Formenflächen mit ganz breit und leicht hingetuschten Farben füllen und die Naturformen vereinfachen und bändigen, aber nicht verzerren, erst im Vorhof des eigentlichen Expressionismus. Leicht und gefällig schaffend, sich gegebenen Stilforderungen geschickt anpassend, eignete er sich besonders für raumkünstlerische Aufgaben. In Oskar Kaufmanns neuem Theater am Kurfürstendamm in Berlin hat er 1921 die blaue Decke des runden Zuschauersaales im Sinne eines „modischen Expressionismus" farbenreich ausgemalt.

Außerhalb dieser Reihe steht der Deutschböhme Alfred Kubin, der 1877 in Leitmeritz geboren wurde. Kubin bedient sich fast ausschließlich der Zeichenfeder, selten einmal der Radiernadel, um seinen meist grausigen, manchmal satirischen, oft gespenstischen Gesichten, die dem irdischen Wesen die Maske vom Antlitz reißen, künstlerische Gestalt zu verleihen. Auf seine Entwickelung haben Klingers Radierungen eingewirkt. Hausenstein hat uns tiefe Blicke in seine Kunst eröffnet, neuerdings auch seine Wandlung zu überlegener Gelassenheit geschildert.

Außerhalb jener Reihe, ein Meister für sich und unzweifelhaft ein bedeutender Künstler, steht aber auch der Deutschösterreicher Oskar Kokoschka. Geboren ist er 1886 in Pöchlarn an der Donau. Als Professor wirkt er an der Kunstakademie zu Dresden. Westheim hat sich am begeistertsten seiner angenommen. Auch Tietze ist ihm voll gerecht geworden. Scheffler meint, ob mit Recht, muß sich zeigen, er sei nicht sowohl Pionier als Epigone. Die Ausstellung der Dresdener Künstlervereinigung brachte 1921 seine Entwickelung glänzend zur Anschauung. Kokoschka ist nicht nur Maler, sondern auch Dichter; und gerade seine

Dichtungen stehen völlig auf dem Boden erdenfremder Geistigkeit. Seinen Gemälden sieht man ihre Herkunft vom Impressionismus an, namentlich seinen Landschaften; aber gerade diese, wie die Stadtansicht in Dresden, die Tiroler Landschaft von 1913 in München und der Stockholmer Hafen von 1917, der in der Nationalgalerie zu Berlin hing, gehen in der Kraft ihrer örtlichen Farben weit über die Freilichttheorien hinaus. Im Bildnis ist Kokoschka groß geworden, und in ihm zeigt er sich von Anfang an als Expressionisten eigener Art. Die wühlende Breite seines

Abb. 40. Windsbraut. Gemälde von Oskar Kokoschka in der Kunsthalle zu Hamburg. Nach „Kunst und Künstler" 1919. (Zu S. 132.)

Vortrags lockert die Formen und läßt die Frage der Richtigkeit aller Einzelzüge niemals aufkommen; aber er verzerrt nicht absichtlich; er will durchaus ein echtes Bild des Dargestellten schaffen, vor allem sein geistiges und seelisches Abbild, wie es sich dem durchdringenden Blick, vielleicht auch nur dem inneren Gesicht des Künstlers darstellt. Daher das zugleich mystisch Visionäre und doch irdisch Bedingte, das seine Bildnisse so eigenartig anziehend macht. Seine freien Erfindungen mit ideal gedachten Menschengestalten wirken wie großartige Traumgebilde, deren Benennungen so wenig mit logischem Verstande beurteilt werden dürfen wie ihre Formen und Farben. Kokoschkas Farbengebung war anfangs gedämpft, noch mehr auf Ton und Stimmung als auf reine Akkorde berechnet. In den letzten Jahren ging er

zu voller, kräftig reiner, rauschender Farbengebung über, deren fesselnde Akkorde den Hauptinhalt seiner Gemälde ausmachten. In einem anziehenden Damenbildnis aber kehrte er 1922 zu toniger Stimmung zurück.

Seine frühe Art, die manchmal an die späte Art Leubachs erinnert, aber von Anfang an kraftvoll eigenartiger als diese wirkt, verraten Bilder wie die Trancespieler von 1906 im Schlesischen Museum zu Breslau, die Herzogin von 1908 im Folkwangmuseum und das Bildnis Forels von demselben Jahre in Mannheim. Die Weiterentwickelung des Meisters im Sinne vergeistigter Ausdruckskunst zeigen „Ritter, Tod und Teufel" von 1910, das Knabenbildnis von 1912 der Galerie Caspari in München, das ausdrucksvolle Selbstbildnis des Meisters von 1913 im Privatbesitz zu Frankfurt und das Doppelbildnis von 1914 in der Galerie von Garvens in Hannover. Im Vollbesitze seiner eigenen Kraft erscheint Kokoschka uns in seinen beiden Bildnissen des Folkwangmuseums, in der großen Bildnisgruppe „Freunde" in Berlin, in der „Windsbraut" (Abb. 40) in Hamburg, einem aneinander geschmiegten, durch Wolken sausenden Menschenpaar, und in den „Heiden" von 1917 im Dresdener Stadtmuseum, zwei ineinander verschlungenen, am Boden liegenden nackten Gestalten von eigenartigem grün-braun-blauem Farbeneinklange. Die stärkere, weichere und reinere Farbenglut der Bilder der jüngsten Entwickelung des Meisters zeigen z. B. die „Frau in Blau" von 1919 und die „Macht der Musik" von 1920 der Dresdener Staatsgalerie. Daß auch Kokoschkas graphisches Werk und seine Zeichnungen und gerade sie ihn in seiner ganzen wuchtigen Eigenart zeigen, versteht sich von selbst.

Ekstatischer Visionär wie Kokoschka ist in manchen Beziehungen auch der Schlesier Ludwig Meidner, der 1884 in Bernstadt geboren ist. Freilich hat er nicht die Idealvisionen Kokoschkas, sondern geht von nüchternen irdischen Vorgängen aus, die er, oft grauenerregend, ins Reich außerirdischer Gesichte erhebt; aber gerade im Bildnis, das Meidners Stärke wie die Kokoschkas ist, kommen beide Meister sich in der Rücksichtslosigkeit, mit der sie das innerste Seelenleben der Dargestellten und in der krausen Lockerheit, mit der sie ihre äußeren Züge verewigen, manchmal nahe. Meidner, dessen Däubler und Brieger sich angenommen haben, ist vorzugsweise Griffelkünstler, Zeichner und Graphiker; aber auch als Pinselkünstler schafft er Bildnisse, die ihm zu inneren lodernden Erlebnissen geworden sind. Brieger sagt: „Als man 1918 den Saal bei Cassirer in Berlin betrat, in dem Meidner zum ersten Male in größerem Umfang ausstellte, empfand man fast ein Grauen vor der ungewohnten Schamlosigkeit, mit der hier an allen Wänden die Seele der Dargestellten bloßgelegt wurde." Auch Meidners Farbengebung, deren Blau und Grün oft wie von roten Strahlen durchzuckt erscheint, spiegelt das Vulkanische seiner Natur wider. Däubler sagt: „Meidner malt mit der Lunte. Er macht sich nur an solche Stoffe heran, wo etwas Feuer fangen, hervorknattern kann. Bei manchen mag es ein Verpuffen sein.

Aber auch Raketen ergötzen." Vielleicht schürft seine Kunst doch tiefer. Zu seinen packendsten Bildnissen gehört das einer „Sektiererin" von 1916, damals bei Cassirer. Wie der Fanatismus einer Menschenseele sich im Antlitz ausdrückt, ist vielleicht nie so überzeugend wiedergegeben worden wie in diesem Bilde.

Diesen meist norddeutschen oder doch in Norddeutschland heimisch gewordenen Meistern des eigentlichen, noch nicht kubistischen deutschen Expressionismus reihte

Abb. 41. Amazonen. Wandgemälde von Heinrich Nauen in Burg Drove. „Nach dem „Kunstblatt", 1917. (Zu S. 134.)

sich zunächst die Gruppe junger rheinischer Maler an, die unmittelbarer als die bisher genannten an Cézanne oder Matisse (S. 95) anknüpfen. An ihrer Spitze steht der 1880 in Krefeld geborene Heinrich Nauen, dem unter anderen Lüthgen gerecht geworden ist. Auch Nauen, dessen Kunst noch eher an Cézanne als an Matisse anknüpft, will nur die vergeistigte Wirklichkeit wiedergeben; aber er hält darauf, die Geistigkeit in sinnlich erfreuliche Anschauung zu übersetzen. Damit Formen und Farben restlos zusammenklingen, wird die räumliche Welt von ihrer Formen und Farben verändernden perspektivischen Tiefe befreit. „Wie Teppiche farbenglühenden Lebens fügt Nauen die leuchtenden Farben von ungebrochener Reine zu melodisch gebrochenen, rhythmisch gestimmten Folgen. Alle gleichgültigen Schattentöne sind ausgemerzt. Jede Form ist mit Eigenleben durchtränkt." Hier und da treten, wie

bei Matisse, die schwarzen Umrißlinien formengebend hervor. Nauens Hauptschöpfung sind seine Wandgemälde in der Suermondtschen Burg Drove in der Eifel: sechs außerordentlich bewegte Darstellungen großen Umfanges; aus christlichem und heidnischem Gebiet stammen die wahrhaft ergreifende, ja erschütternde Pietà und die köstlichen, kämpfend einhersprengenden Amazonenreiterinnen (Abb. 41); die anderen dieser Bilder sind dem täglichen Gegenwartsleben auf der Burg entlehnt.

Nauens Bildniskunst zeigt z. B. sein Bildnis Mackes in Elberfeld, sein köstliches Porträt Christian Rohlfs' aus der Galerie Flechtheim und sein feines Frauenbildnis von 1919 in der Kunsthalle in Düsseldorf. Wie farbig, fest und weich zugleich er Blumenstücke malt, verraten z. B. seine Sonnenblumen im Kölner, sein Blumenstrauß im Darmstädter Museum. Eine Weidelandschaft seiner Hand besitzt das Folkwangmuseum; gerade Nauens Landschaften seiner letzten Zeit sind in Formen und Farben fein ausgeglichene, im Spiegel des Künstlergeistes ihrer irdischen Zufälligkeiten entkleidete Naturbilder, deren „Expressionismus" jeden überzeugen wird. Jedenfalls gehört Nauen zu den anziehendsten Meistern dieser Reihe.

Aus nahem persönlichen Verkehr mit Matisse war Hans Purrmann von Speyer (geb. 1880) hervorgegangen, der, ehe er zu Matisse nach Paris ging, Schüler Stucks in München gewesen war. Sein Stilleben in Berlin, das ungebrochene Farben geschmackvoll in Einklang setzt, ist 1909 unter Matisses Augen in Paris gemalt. Die Neue Staatsgalerie in München besitzt außer einem Blumenstück zwei fein empfundene Landschaften seiner Hand. Wie Purrmann gehören zu dem Kreise deutscher Künstler, die sich im Café du Dôme in Paris vereinigten, auch Rudolf Großmann und August Macke. Rudolf Großmann, den Kotte gefeiert hat, ist noch vom Impressionismus ausgegangen, hat sich dann als Radierer aber hauptsächlich der Karikatur zugewandt, die er ohne sonderliche Bitterkeit in den Dienst der Verspottung menschlicher Schwächen stellt.

Einer der stärksten Anreger des rheinischen Kreises aber war August Macke, über den Bombe, Cohen und Lübbecke berichtet haben. Macke ist 1887 zu Meschede in Westfalen geboren, 1914 bei Perthes-les-Hurlus gefallen. Von Düsseldorf ging er 1907 zu Corinth nach Berlin. Entscheidende Anregungen empfing er 1907 und 1908 in Paris. Vorübergehend gehörte er mit Marc und Kandinsky zum Kreise der Sammelschrift des „Blauen Reiters" in München, von 1911 bis zum Kriege, dessen Opfer er wurde, lebte er in Bonn. Cézanne und Matisse haben ihn beeinflußt. Sein künstlerisches Glaubensbekenntnis lautete kurz: „Hoch über dem Leben schwebt die Idee, die Kunst. Es besteht ein Kampf zwischen Leben und Kunst. In deinen stillen Stunden befreie die Kunst in die Form." Von öffentlichen Galerien besitzt die Düsseldorfer die flächig fein empfundenen „Vier Mädchen", die Wiesbadener seine „Kinder im Hafen", die Elberfelder den „Spaziergang". Seine „Badenden Mädchen"

der Sammlung Erdmann-Macke in Bonn, die wie aus farbigen Mosaikstückchen zusammengesetzt erscheinen, verraten seine vorübergehende kubistische Anwandlung.

Zu dieser rheinischen Gruppe gehören noch Meister wie Paul Seehaus (1891 bis 1919), dessen Aquarelle mit entschieden geometrischer Flächeneinteilung manchmal, z. B. in seinem „Industriebahnhof", noch ein naturnahes Wirklichkeitsgefühl verbinden, wie Walter Ophey (geb. 1882 in Eisenach), der in Elberfeld und Barmen, wie Hans Thuar, der in Magdeburg, und wie Walter Boettcher (geb. 1888), der im Folkwangmuseum gut vertreten ist. Bedeutender als sie aber ist Karl Mense, der, 1886 in Rheine geboren, in Köln lebt. W. Schürrmeyer hat ihn gewürdigt. Mense steht weiter links als alle bisher besprochenen Rheinländer. Ohne eigentlich Kubist zu sein, geometrisiert er von Anfang an seine Landschaften. Waldige Berge türmen sich wie regelmäßige, hochgestellte, ausgezackte Dreiecke hintereinander her. Die Menschen haben etwas puppenhaft Außernatürliches. Die Häuser schließen sich, obgleich sie manchmal wie Schiffe schaukeln, zu abgemessenen Gruppen aneinander. Von stürmischen und farbenkräftigen Anfängen ging Mense zu ruhiger visionärer Verklärung über. Seine Lobredner bringen seine Art mit der niederrheinischen Kunstüberlieferung des 15. Jahrhunderts in Verbindung. „Die Glieder strecken und dehnen sich; die anatomischen Funktionen der Gelenke werden verneint. Die Bewegungen halten den melodiösen, fast klagenden Takt eines Volksliedes." Eine Madonna seiner Hand bei Hans Goltz in München hat in der Tat etwas Altniederrheinisches, wird aber durch das geometrische Farbennetz, das sie umhaucht, in die jüngste Mode herabgerückt. Menses Bilder „Am Strom", „Tänzerinnen" und „Badende" von 1913, die wir 1914 bei Arnold in Dresden sahen, verrieten einen Suchenden. Nach Düsseldorf zog neuerdings von Dresden auch Otto Dix, den Däubler als einen der hitzigsten Draufgänger bezeichnet. Von ruhigen, noch halb impressionistisch empfundenen Landschaften ausgegangen, hat er sich, wie Däubler meint, zu einem kosmisch empfindenden Lyriker, der mit Sternen und Blumen spielt, aber, wie wir hinzufügen, auch zu einem harten Satiriker entwickelt. Man lernt ihn im Dresdener Stadtmuseum kennen.

Diesen rheinischen Meistern reihen wir als wirklichen Schüler Matisses in Paris den Schlesier Oskar Moll an, der 1875 in Brieg geboren, also älter war als sie alle. Moll füllt in Landschaften und Stilleben, wie denen der Nationalgalerie in Berlin, fest umrissene Flächen mit starken, aber fein zueinander gestellten Farben. Er hat den Erfolg gehabt, nicht nur in der Nationalgalerie zu Berlin, sondern auch in anderen Sammlungen, wie denen zu München, Frankfurt, Leipzig, Mannheim, Elberfeld und im Folkwangmuseum, mit ansprechenden Landschaften oder Stilleben vertreten zu sein, deren neuartige Auffassung ihrer Gefälligkeit keinen Abbruch tut. H. B. Krickau hat ihm einen Aufsatz gewidmet. Sein Bestes von

Matisse gelernt hat der Ungar Bela Czobel (geb. 1883), der, wie E. Weise berichtet, aus Diez' Werkstatt in München nach Paris zog, während des Krieges aber in Holland festsaß. Seine besten Bilder wie das eines holländischen Predigers von 1918 überzeugen bei aller gewollten „Primitivität" des Vortrags und der Formensprache durch ihr selbstsicheres Daseinsbewußtsein der Dargestellten.

An der Spitze einer anderen deutschen Expressionistengruppe, die P. F. Schmidt als Romantiker dieser Richtung bezeichnet, steht der früh im Kriege gefallene Münchener Franz Marc (1880—1916), der Freund Kandinskys, Mackes und Thuars, der Mitverfasser des „Blauen Reiters" (S. 134). Von den Aufsätzen über ihn nennen wir die von Benkard, Hancke und Hildebrandt. Marc war Diez-Schüler an der Münchener Akademie gewesen, hatte sich aber bald selbständig weiterentwickelt. Von Haus aus und bis an sein Lebensende war er in erster Linie Tiermaler. Das innerste Wesen der Tiere, die er liebte wie der hl. Franziskus, in äußere Form zu bringen, war ihm Herzenssache. Im Marc-Saal der Sommer-Ausstellung 1920 der Dresdener Künstler-Vereinigung konnten wir seine Entwickelung verfolgen. Mit ganz naturnahen Tierbildern, wie den Rehen in der Dämmerung, fing er an. Auf die Zeit, in der er die Tiere in Linien und Farben aus ihrem Wesen heraus stilisierte, folgte die Zeit, in der er, von den Forderungen der absoluten Linien- und Farbenkunst ergriffen, diese voranstellte und die Tierformen, so wohlverstanden ihre eigenste Schönheit blieb, nur mehr als Vorwand für die Darstellung raumkünstlerischer Linien- und Farbenschönheit nahm. Manchmal entsagte er auch im Sinne seines Freundes Kandinsky völlig den Naturformen, um sich in gegenstandslosen Formen- und Farbenspielen zu ergehen. Wir gestehen, daß uns Marcs Bilder dieser Art wärmer berühren als die Kandinskys selbst. Blaue Pferde, gelbe Kühe usw. wirken in Marcs stilisierten Tierbildern wie selbstverständlich. Sein Hauptwerk, „Der Turm der blauen Pferde" (Abb. 42) in Berlin, kennzeichnet schon durch seine Benennung seine völlige Loslösung von irgendwelchen naturalistischen Absichten. Es ist eine raumkünstlerische Schöpfung hohen Ranges, die uns in eine erdenferne Traumwelt entrückt. Selten läßt Marc sich auf Schilderungen bewegten oder gar dramatischen Lebens ein. Sein Bild „Tierschicksale" in Dresden, das uns in einen völlig umstilisierten Waldbrand mit zusammenkrachenden Bäumen, züngelnden Flammen und verängstigten oder sterbenden Tieren führt, gehört aber zu seinen großartigsten Schöpfungen. Im Übergang zu freien Linien- und Farbenspielen steht Marcs reizvolles farbenprächtiges Bild des Mandrill in Hamburg. „Drei Pferde" im Folkwangmuseum, „Zwei Katzen" in Elberfeld, „Ruhende Tiere" in Jena zeigen ihn von seiner bekannten Seite. Marc versteht es, seinen künstlerischen Willen so restlos und so einschmeichelnd zum Ausdruck zu bringen wie kaum ein anderer deutscher Maler der jüngsten Art.

Über Marc, den früh Verblichenen, ging nach Ansicht seiner Bewunderer der Krefelder Heinrich Campendonk hinaus, der Schüler Thorn-Prikkers (S. 77) an der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf gewesen war, dem Impressionismus daher auch in seinen Anfängen keinen Tribut mehr zollte, vielmehr einsam mit der Natur rang, bis er in Siedelsdorf bei München in dem Kreise des „Blauen Reiters", dem er sich anschloß, bereits theoretisch durchgebildet fand, was er bis dahin tastend gesucht hatte. Durch die Einflüsse der Kubisten und der Futuristen hindurch, die er verarbeitete, schuf er sich dann seinen eigenen Stil. Lassen wir Schürmeyer, seinen Verkünder, reden: „Campendonk schafft sein Weltbild und seine Gestalten unabhängig von allem schon Dagewesenen. Indem er die reale Welt mit seinen künstlerischen Erlebnissen durchtränkt, steigert er sie zu einem reicheren und geistigeren Dasein. Daher wirbelt er Gestalten aus dem realen Leben willkürlich durcheinander. In dem fieberhaft erregten Gehirn werden die Gegenstände umgeformt, vergrößert, verzerrt, um sich dem geistigen Ganzen unterzuordnen." Wir gestehen, den Geist seiner Landschaften und Tierstücke voller nachzuempfinden als den seiner manchmal hart und grell wirkenden menschlichen Darstellungen. Von den öffentlichen Sammlungen scheint bis jetzt nur die zu Jena in ihrem „Mädchen mit Katze" ein Bild seiner Hand zu besitzen. In Dresden ist er in der Sammlung Bienert vertreten.

Abb. 42. Der Turm der blauen Pferde.
Gemälde von Franz Marc in der Nationalgalerie zu Berlin.
Nach L. Justi: Deutsche Malkunst im XIX. Jahrhundert.

Hier schließt sich am besten auch Paul Klee an, der 1879 in Bern geborene, aber in Deutschland tätige Meister, der von den besten Kennern dieser ganzen Richtung zu deren größten und entschiedensten Vertretern gestellt wird. Wedderkopp

hat ihm ein kleines Buch, Däubler und Jolles, um nur diese zu nennen, haben ihm begeisterte Aufsätze gewidmet, die wie Hymnen klingen. W. Paulcke hat seine Art mit der der bronzezeitlichen Felsenzeichnungen Skandinaviens verglichen. Paul Klee ist der Kleinmeister des Expressionismus, zunächst Zeichner mit feiner Feder, dann Wasserfarbenmaler von zarten, leuchtenden Farbenharmonien, Maler aber immer nur auf Grundlage der Zeichnung. Seine Ölbilder sind Übersetzungen aus dem Aquarell und der Federzeichnung. In kleinen, für den ersten Blick manchmal wie kindliche Kritzeleien wirkenden, aus der Fülle wirklicher und unwirklicher Dinge oft spielerisch zusammengefügten Phantasieschöpfungen erhebt er sich in „kosmische" Weiten, findet er sich selbst in grüblerischen Träumereien, verliert er sich in gespenstischer Mystik und scheint schließlich sich und die Kunst aus einer Fülle von Einzeleinfällen, in denen Gesichter zu Arabesken werden, in eine in sich zusammenhängende außerirdische Überwelt retten zu wollen. Wedderkopp sagt: „So fern dem Gewohnten diese Kunst ist, so lebendig ist sie in ihrer eigenen Welt. Ein ununterbrochenes Sichauflösen geht hier in Form und Farben vor sich; und es fügt sich trotzdem alles." Däubler sagt: „Klee hat keine Sucht nach Neuerung; es ist aber in ihm eine Reinheit, die ihn alles verschmähen heißt, was er nicht selbst erlebt, geschaut und jungbeschwingt hat. Er kann ganz ehrlich nur fünfte Essenz von seinen Erlebnissen in kleinem Format geben. Aber was sind das für letzte Ausdrucksmöglichkeiten." Jolles sagt: „Das geistige Weltbild, aus dem hervor Klee zu schaffen gezwungen ist, ist das unserer heutigen Romantik, die sich mit den harmlosen Märchen der alten Romantik nicht zufrieden gibt." „Seelenmusik" und „Weltromantik" schreibt er dem Meister zu, will ihn aber doch wohl mit Recht nur als Einzelfall angesehen wissen. „Klee wird keine Schule haben; er ist ein Ausnahmefall im Reigen der Kunst."

Seine Werke sind bisher hauptsächlich in Privatsammlungen, wie der Bienertschen in Dresden und der Waldenschen in Berlin, aber auch in allen neueren Ausstellungen zu finden. Bezeichnend ist sein Feder- und Wasserfarbenblatt „Luftfahrzeuge" (Abb. 43) in der Goltzschen Sammlung in München.

Am meisten von Chagall beeinflußt, dessen Romantik sie mit reichem, breitzusammenfassenden Pinsel in deutschen Märchenzauber verwandelt, erscheint die frühverstorbene Maria Uhden (1892—1918), der Graf gerecht geworden ist.

Zu den Romantikern der jungen Kunst stellen wir aber auch den jung im Kriege gefallenen Westfalen Wilhelm Morgner (1891—1917), den sein Prophet Willi Frieg zu den größten Begabungen der Neuzeit zählt. Nicht ein Talent sei er, sondern ein Genie. „Marc, Morgner und Munch", meint er, „sind die größten modernen Maler." Andere sehen vor allem den Gotiker und Mystiker in ihm. Er selbst verbat sich, zu den Expressionisten, Kubisten und Futuristen gestellt zu werden. Von Worpswede ausgegangen, rang er mit der Natur, ihr ihre Geheimnisse zu entwinden. In

seinen Zeichnungen, Lithographien, Radierungen und Temperabildern lassen sich alle Stufen vom schlichten Realismus bis zur naturfernsten Mystik und zu den Formen- und Farbenspielen der gegenstandslosen Malerei verfolgen. Pointilliert ist noch seine „Kartoffelernte" von 1911; van Gogh-artig ist sein „Holzfäller" von demselben Jahre behandelt; über Matisse hinaus in Umriß- und Farbenflächenvisionen geht sein „Holzfäller mit dem Gekreuzigten" von 1912; ganz abstrakt in ihrer völligen Formenvereinfachung bei weicher, blühender Farbigkeit wirken sein „Einzug in Jerusalem" und seine „Himmelfahrt" von 1913. Die Menschen sind hier zu farbigen Schatten verflüchtigt; aber der religiöse Gedanke gewinnt in ihnen eine neue anschauliche Form.

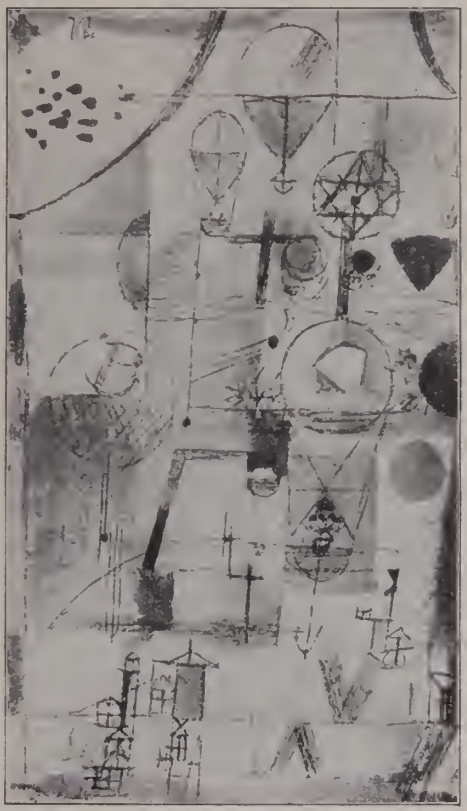

Abb. 43. Luftfahrzeuge. Feder- und Wasserfarbenblatt von Paul Klee in der Sammlung H. Goltz in München. Nach dem „Cicerone", 1920.

Als Romantiker wird auch der schwerblütige, dem Bildhauer Barlach verwandte Ostpreuße Franz Domscheit betrachtet, der 1880 geboren ist. In ihrer geistigen Armut schwerbelastete Dorfmenschen des Ostens zeigt er uns in lichtlosen Landschaften, die vorderen oft als große Halbfiguren dargestellt, ihre dunklen Straßen einherziehend; alle scheinen Grausiges zu erleben oder erlebt zu haben. „Jedes Bild", meint Scheffler, „enthält romantische Novellenstimmung." Die Landschaft faßt er in seiner älteren Zeit noch halbimpressionistisch auf. Allmählich wird er naturferner und expressionistischer; mit seinen Linienrhythmen aber hapert es nicht selten; und seine Tonart, die Dunkelblau und Rotbraun mit hellgelben Einzeltönen durchsetzt, ist in schwerem Moll gehalten. Wir sahen eine Domscheit-Ausstellung 1920 in der Richterschen Kunsthandlung in Dresden. Charakteristisch waren auch sein „Aufbruch zur Flucht" und sein „Zug nach Norden" auf der Hamburger Künstlerbundausstellung von 1921.

Eine Stellung für sich nimmt der begabte junge Bremer Dietz Edzard (geb. 1893) in Berlin ein. Die Auffassung der Expressionisten weiß er, wie

schon sein ekstatisch erregter „Mönch" in Bremen und seine „Himmelfahrt Marias" von 1916 in Hamburg zeigen, mit weihevoller religiöser Empfindung zu erfüllen.

Den Romantikern reihen sich auch Künstler wie Werner Heuser in Düsseldorf (geb. 1880) an, dessen „Sterben" auf der Großen Kunstausstellung 1920 in Düsseldorf Negerkunst-Kubismus mit unheimlich modernem Expressionismus verband, während seine „Komposition" auf der Hamburger Künstlerbundausstellung 1921 große Blumen, stürzende Baumstämme und erschrockene nackte Männer und Frauen in eckigen, aber ausdrucksvollen Bewegungen durcheinander taumeln läßt; und als Romantiker könnte man auch so formensicher und farbenfeurig über die Natur hinausgehende Meister wie August Böckstiegel in Dresden bezeichnen.

Wenden wir uns nun den eigentlichen deutschen Kubisten zu, so können wir uns kürzer fassen, da diese meist alle dasselbe wollen, so verschieden es auch in verschiedenen Persönlichkeiten zum Ausdruck kommt. An ihrer Spitze steht Lyonel Feininger, der 1871 in Neuyork geborene Künstler, der als Professor an der Weimarer Kunstschule tätig ist. Westheim meint, man könnte ihn einen Spitzweg des Kubismus nennen. Ausführlich hat Ludwig Coellen ihn gewürdigt. Natürlich geht er, erst spät von der Musik zur Malerei gekommen, von Picasso aus. Vorzugsweise wendet er seine von ruhiger, feinfühliger Farbengebung getragene kubistische Geometrisierung auf städtische Ansichten an, in denen sie weniger Widerspruch findet als in ihrer Anwendung auf menschliche Gestalten. Seine „Gebäudegruppe Vollersroda" (Abb. 44) in Berlin kennzeichnet seine Art. Ludwig Justi sagt: „Das strenge Klanggefüge der Musik erfüllt ihn beim Arbeiten." Eigenartige Bilder seiner Hand besitzt Dr. Wilh. Mayer in München: vornehm wirkt das Architekturbild von Gelmerode von 1913, phantastischer und absoluter erscheinen „Die Jesuiten". Völlig abstrakt schaut sein durchaus in ein Spiel von Prismen, Pyramiden und anderen Formen untergegangener Frauenkopf von 1916 drein; kaum minder abstrakt, aber stilvoll seine „Badende am Meer" von 1918.

Volkstümlicher bleibt in dem maßvollen, manchmal an Derain erinnernden Kubismus seiner landschaftlichen Stadtbilder Alexander Kanoldt, der 1886 in Karlsruhe geborene Meister, von dessen Hand man z. B. in Hamburg, Jena, Erfurt, Mannheim und Stettin charakteristische Bilder trifft; und in verwandter Art, aber weniger eckig, vielmehr großzügig mit betonten schwarzen Umrissen stilisiert Adolf Erbslöh, der 1881 in Neuyork zur Welt kam, seine meist baumreichen Landschaften. Daß auch Paul Seehaus, der 1891 in Bonn geboren ist, seine Landschaften annehmbar kubistisch aufteilt, ist schon erwähnt worden (S. 135). Abstrakter im Sinne der absoluten Kunst Kandinskys sind Kubisten wie der Baseler Fritz Baumann, der Führer der jungschweizerischen Gruppe „Neues Leben", die im November 1918

in Basel ihre erste Ausstellung veranstaltete. Als Expressionist, Kubist und Futurist in einem wird Baumann bezeichnet.

Von den jüngeren Dresdnern ist Felix Müller (Felix-Müller), der sich, wie schon seine Bildnisgruppe in der Dresdner Galerie und sein Atelierbild im Elberfelder Museum beweisen, an Picassos mittlere Zeit hält, Kubist auf stark gegenständlicher Grundlage; von den jüngeren Berlinern vollzieht Fritz Stuckenberg, den Adolf Behne gewürdigt hat, die Geometrisierung und Stereometrisierung seiner Bildflächen, in der Gegenstände kaum oder gar nicht mehr zu erkennen sind, im Sinne der absoluten Malerei Kandinskys. Von dem Berliner Hans Braß aber, der uns selbst in seinen „Weg" eingeführt hat, aber auch von Reimann gewürdigt worden ist, traten auf den letzten Ausstellungen Bilder von großer, mit wunderbar starker Farbenharmonie gepaarter Kraft der kubistischen Flächenfüllung hervor, die sich unnötigerweise mit Titeln von mythologischer Gegenständlichkeit schmückten, oft aber, wie in dem „Wald", die Landschaft durch alle ihre Würfelgebilde noch großartig durchfühlen lassen.

Abb. 44. Gebäudegruppe Vollersroda. Gemälde von Lyonel Feininger in der Nationalgalerie zu Berlin. Nach L. Justi: Deutsche Maltunst im XIX. Jahrhundert.

Nicht eigentlich zu den Kubisten aber möchten wir den schon 1877 in Böhmen geborenen, in Berlin lebenden Moritz Melzer stellen, der nach mancherlei Wandlungen schließlich bei einer Auflösung seiner Darstellungen in abstrakte, halb geometrische, halb willkürliche, mehr schmale als würfelförmige Linien- und Stangenbildungen angelangt ist, die von ebenso kühlen Farbenabstufungen getragen werden. Aber auch er liebt es, seinen Linienspielen Deutungen unterzulegen, die der Beschauer nur nach der Parole: „Wo ist die Katz?" herausfinden kann. Wir haben dabei vor allem das Bild Melzers im Auge, das 1919 in Berlin, 1921 in Hamburg ausgestellt war. Melzer bezeichnete es als „Frau in Erinnerung glückbesonnter Tage".

Zu den Kubisten müssen wir aber wegen seiner von ihm selbst geschilderten letzten Entwickelung auch noch einen der meistgenannten und gepriesenen Jüngsten, Georg Groß in Berlin, zählen, über den, außer ihm selbst, z. B. Däubler, Salmony und Wolfradt geschrieben haben. Däubler charakterisiert ihn kurz: „Ein ganz selbständiger moderner Künstler; auf der Grundlage starken, akademischen Wissens freies, durchaus neues Können! Futuristisch ist bei Groß das Erleben der Simultanität; expressionistisch die konvexe Komposition seiner Bilder, beinahe die Perspektive durch eine Linse mit Fernglas gebracht." Kubistisch ist seine letzte Entwickelung, die sich an die letzte Entwickelung Carràs (S. 108) anlehnt. Dabei hat Groß eine stark satirische Zeichenfeder, die sich namentlich in seinen politischen, natürlich revolutionären Darstellungen ausspricht. Er ist Pessimist; seine „Visionen zeigen Menschen in ihrer Abhängigkeit von bösen Gestirnen". Ein schönes, leuchtendes nächtliches Straßenbild geometrisch zugestutzter Art besitzt die Sammlung Bienert in Dresden. Sein futuristischstes Bild „Der Abenteurer", in dessen Hintergrund sich das ganze Leben und Treiben der amerikanischen Welt abspielen will, ist in den Besitz des Dresdner Stadtmuseums übergegangen. Seine neuesten, rein kubistischen Bilder, in denen Menschen mit Kegelkugeln als Köpfen und Zylindern als Armen in Straßen und Häusern hantieren (Abb. 45), lernten wir 1920 auf einer Ausstellung bei Richter in Dresden kennen. Groß hat begeisterte Verehrer, aber sein „Infantilismus", dessen L. Zahn gedenkt, ist nicht naiv wie der Henri Rousseaus. W. Wolfradt hat neuerdings darauf hingewiesen, daß Groß selbst bestreitet, Künstler sein zu wollen. Nur Revolutionär und eine Art Scharfrichter will er sein. Aber daß er trotzdem in seiner Art zu den eindrucksvollen Künstlern gehört, weiß er selbst natürlich am besten.

Nicht allzu viele junge Künstler knüpfen in ihren gegenstandlosen Farbenspielen ohne Geometrisierung oder Stereometrisierung der Fläche ohne weiteres an die freien Phantasien Kandinskys an. Georg Muches meiste „Kompositionen" scheinen zwar mit Lineal und Zirkel gearbeitet zu sein, einige aber, wie das der Sammlung Bienert in Dresden, bestehen aus weich ineinander überfließenden, wunderbar fein gestimmten Farbenflecken. Wirklich schöne Farbenwirkungen zeichnen alle seine „Raumvisionen" aus. In Herwarth Waldens Sturmausstellung in Berlin sahen wir unter anderem Bilder Muches mit so bezeichnenden Benennungen, wie „Gebrochene Bewegung", „Schwere Bewegung", „Blaues Bild mit tiefem Rot", „Dreiklang", „Kleine Formen mit Viereck in der Mitte", „Heißer Sommer" und „Runge zum Gedächtnis". Auch Arnold Topp und Johannes Molzahn, dem Erich Wiese einen Aufsatz gewidmet hat, bewegen sich in ähnlichen Gleisen. Molzahns Raumphantasien mit Unterschriften, wie „Kosmische Formen" (1916), „Steigende Bewegung" (1920) und „Mit wertvollem Glühstoff über alle Teile der Erde, über

das Weltgebäude" (1920) sind in ihren kraftvollen Formen- und Farbenspielen geeignet, auch Widerstrebende mit fortzureißen, und Nelly Waldens gegenstandslose Farben- und Linienträumereien wirken wie gestickte Teppiche, William Wauers „Zeichnungen" wie baukünstlerische Arabesken. Eine erneute Klassizität innerhalb der Richtung, die „ethische Allgemeingefühle" in Darstellungen veranschaulicht, die „aus menschlicher Figur abstrahiert" sind, sieht P. F. Schmidt in den Bildern O. Schlemmers, die in der Tat durch Klarheit und Festigkeit innerhalb ihrer Art ansprechen. In verwandter Art wirkt aber auch Willy Baumeister, dessen abstrakte Formengebilde, wie P. F. Schmidt gezeigt hat, nach größerer Ruhe streben. Sie wirken baulich und dadurch beschaulich.

Abb. 45. Jakobstraße. Wasserfarbenblatt von Georg Groß in der Sammlung H. Goltz in München. Nach dem „Kunstblatt", 1921.

Als ein letzter spielerischer Ausläufer dieser „absoluten Kunst", die in der Zierkunst aller Völker doch längst ihre Vorbilder hatte, aber erscheint die sogenannte Merzmalerei, die, wie Kinder es machen, verschiedene wirkliche farbige Gegenstände nebeneinander auf die Fläche klebt und ihrer zusammenfassenden Wirkung hier und da mit dem Pinsel nachhilft. Ihr Hauptvertreter ist Kurt Schwitters (geb. 1887). Daß Tafeln von ihm, wie die des Dresdner Stadtmuseums, eine raumkünstlerische Wirkung haben, wollen wir nicht in Abrede stellen; aber mit begeisterndem Kunst haben Spiele dieser Art wirklich wenig zu tun.

Hier müssen wir abbrechen. Gegenwart ist noch keine Geschichte. Von den vorwärtsstrebenden jungen Künstlern konnten wir nur einige hervorheben, die als Träger dieses oder jenes Stilgedankens in unseren Gesichtskreis getreten sind. Wir haben vielleicht schon zu viele Namen lebender Künstler genannt. Zu ihrer

Würdigung haben wir, um ihnen gerecht zu werden, uns öfter, als es sonst unsere Art war, der Worte anderer, der Worte ihrer Verkünder und besonderen Verehrer bedient. Von der Notwendigkeit der in diesem Abschnitt behandelten Gesamtrichtung, die ein Spiegelbild aller Not unserer grausamen Zeit ist, sind auch wir überzeugt; von der künstlerischen Echtheit jedes ihrer Meister und Bilder aber weniger. Daß die ganze expressionistische Richtung, einschließlich der kubistischen, den Durchgang zu einer abermaligen Erneuerung bildet, ist wahrscheinlich. Schon spricht man, schon schreibt man in maßgebenden Zeitschriften vom „Ende des Expressionismus", hört man vom Nachexpressionismus, wie man vom Nachimpressionismus spricht. Schon weiß man, daß in Frankreich nicht nur Picasso wieder Bilder in altem Stil malt, sondern neben der neuen „puristischen" auch eine halb realistische Strömung hervortritt, daß in Italien Carrà und seine Freunde sich gründlich im Sinne einer Umkehr zum Verständnis plastischer Formen gewandelt haben. Auch in Deutschland wagt man hier und da wieder, jungen Malern Beifall zu zollen, die sich selbständig mit der Natur abfinden. An junge Meister wie Richard Seewald (geb. 1889) denken wir dabei, den Hausenstein in die Kunstgeschichte eingeführt hat. Durchaus gegenständlich gerichtet, malt er Tiere und Landschaften mit einer künstlerischen Kraft und Klarheit, deren Unmittelbarkeit selbständigen Schauens über alle kubistische und expressionistische Natur der Mitläufer hinausführt. „Er ist", sagt Hausenstein, „ein Moderner außerhalb der Kategorie und darum ein sehr Moderner." Auch von dem kraftvollen Mainländer Fritz Schäfler, dessen Kunst uns Gerstenberg erschlossen hat, hören wir, daß er, der ursprünglich mit Nolde und Schmidt-Rottluff, dann mit den Kubisten an einem Strange zog, um 1920 die formalen Fesseln sprengte, „die er sich durch die konsequente Umdeutung aller Formen in ein starres Prismengefüge selber auferlegt hatte". Wie sich bei starker Farbenglut der volle Natureindruck seiner letzten Schöpfungen mit voll empfundener Raumgliederung vermählt, scheint in der Tat auf Neues vorauszuweisen.

Wir können dieser Entwickelung noch nicht folgen. Aber daß sie kommen muß, so oder so, ist unvermeidlich. Sie wird sich hüten müssen, wieder in der Anknüpfung an alte geschichtliche Stile steckenzubleiben. Läßt sich doch gerade dem Expressionismus das Bedenken entgegenhalten, daß auch er — schon im „Blauen Reiter" — sich immer wieder auf ältere Vorbilder berufen zu müssen meinte, daß er seiner ganzen Entstehung nach mehr ersonnen und erklügelt als bodenständig geworden und gewachsen ist, und daß es ihm bisher nicht gelungen ist, im Herzen des Volkes Fuß zu fassen.

Der Naturalismus wird, wie es scheint, auf lange hinaus überwunden sein. Aber einen neuen, durch die Bewegung der letzten dreißig Jahre gereiften Kunststil, der ohne Vergewaltigung und Verzerrung der Natur auskommt, können wir uns wohl denken.

Rückblick und Ausblick

Die Würdigung der künstlerischen Schöpfungen vergangener Zeiten hat sich unter dem Einfluß gerade der neuesten Kunstrichtungen gegenüber der vor einem halben Jahrhundert herrschenden Auffassung erklärlicherweise immer entschiedener verschoben, ohne freilich unsere Auffassung, die jeder Richtung aus ihren eigenen zeitlichen, örtlichen und persönlichen Vorbedingungen heraus gerecht zu werden versucht, wesentlich beeinflußt zu haben. Die Abkehr von der Naturnähe und den ihr huldigenden naturalistischen, realistischen und impressionistischen Richtungen, die Vorliebe für angeblich oder wirklich ursprüngliche künstlerische Eingebungen und die Neigung, wirkliche oder vermeintliche Blicke in überirdische, metaphysische, mystische Welten zu tun, haben die „primitive" Kunst der Neger und der übrigen Naturvölker, die hieratisch stilisierende Kunst der alten Ägypter und nach ihnen der Byzantiner, vor allem aber die erdenferne, die Leiblichkeit zugunsten der seelischen Geistigkeit verschmähende Kunst des gotischen Mittelalters in den Vordergrund gerückt, die reine Vollendung der gereiften hellenischen Kunst, der Renaissancekunst Rafaels, Michelangelos, Tizians, Dürers und Holbeins und die naturnahe Art eines Frans Hals, eines Velazquez, eines Ruisdael und eines Vermeer van Delft in den Hintergrund gedrängt. Von den Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts finden der Deutsche Matthias Grünewald, der Grieche El Greco, der Italiener Tintoretto und der Holländer Rembrandt die begeistertste Bewunderung.

Wir stehen allen den heute bevorzugten Richtungen und Einzelmeistern nicht minder begeistert, nur weniger ausschließend gegenüber als ihre neueren Bewunderer; und wir glauben, auch abgesehen davon, daß man seine künstlerischen Überzeugungen nicht wechseln kann wie Kleidermoden, nicht nötig zu haben, von den Auffassungen, die wir unser Leben lang verteidigt haben, etwas Wesentliches zurückzunehmen. Auch die Zeit einer Kunst, die nach ruhiger, allseitiger Vollendung strebt, wird zurückkehren. Wir bleiben dabei, ohne uns von der Zeitströmung auszuschließen, daß die Kunst jeder Zeit und jedes Volkes am echtesten ist und am meisten Aussicht hat, vor der Nachwelt mitempfunden zu werden, wenn sie bodenständig und zeitgemäß aus ihrem Volke und ihrer Zeit hervorwächst.

Bei der Wiederanknüpfung an den Kunstwillen früherer Zeiten wird übrigens heutzutage vielfach über die Frage hinweggesehen, inwieweit das künstlerische Können einer Zeit ihr künstlerisches Wollen restlos zum Ausdruck gebracht hat. Die heute herrschende Lehre scheint von der Ansicht auszugehen, daß jede Zeit und jedes Volk, wenn sie wollten, völlig naturnahe Einzelgestalten, ja perspektivisch richtig gebaute Flächendarstellungen zu schaffen imstande gewesen wären, daß sie also mit ihren

naturfernen oder gar die Natur verzerrenden Darstellungen nur ihrer eigensten künstlerischen Überzeugung gefolgt seien. Wir haben uns dieser Ansicht niemals völlig angeschlossen, am wenigsten in bezug auf die primitive Kunst der Neger und anderer Naturvölker; am ersten in bezug auf die Kunst der Ägypter und der Byzantiner; aber keineswegs ohne weiteres auf die mittelalterliche Kunst. Bei der Heranziehung mittelalterlicher Bildwerke, wie des überlangen und verzerrt bewegten Petrus von der Vorhalle der südfranzösisch-romanischen Peterskirche zu Moissac, vergißt man, daß seine naturferne, ekstatisch wirkende Formensprache zunächst aus der Not der Raumausfüllung im Rahmen der Architektur geboren ist. Warf Feuerbach doch noch den Deckenbildern unseres Cornelius in der Münchner Glyptothek die Arm- und Beinbrüche ihrer Gestalten vor, die sie der Anpassung an den Raum verdankten. Man braucht auch nur Giottos vergebliches Ringen mit der Perspektive in verschiedenen seiner besten Wandgemälde zu beobachten, um die Ansicht auszuschließen, daß er richtig perspektivisch zeichnen gekonnt hätte, wenn dies seine Absicht gewesen wäre. Die Wahrheit wird sein, daß die mittelalterlichen Meister, einschließlich der byzantinischen, die naturalistische Darstellungsweise, soweit sie den Alten geläufig gewesen war, verlernt und vergessen hatten, als sie sich und ihre Kunst immer mehr vergeistigten, und daß sie eben ihrer geistigen und geistlichen Gesinnung wegen gar nicht zu einer naturnahen Darstellung zurückgreifen gekonnt hätten, ehe die Zeit dafür reif war. Sie hätten eine naturalistische Kunst nicht einmal wollen gekonnt. Wir glauben aber z. B. auch nicht, daß der Bildhauer, der den heute als vorbildlich gefeierten primitiv-steifen, in seiner Art köstlichen Apollon von Tenea geschaffen hat, imstande gewesen wäre, ihn seiner Zeit so darzustellen, wie einige Jahrhunderte später der Meister des Apollon von Belvedere den Gott wiedergab.

Jedenfalls liegt die Frage des Wollens und des Könnens in der Kunst nicht so einfach, daß der „primitiv" gerichtete moderne Künstler sich auf das geistigere, weil leiblich naturfernere Kunstwollen des Meisters seines Vorbildes berufen dürfe. Daß viele dieser „primitiven" Kunstwerke aber, eben weil ihre Formensprache ihrer Geistesrichtung entspricht, als Kunstwerke unendlich höher stehen als manche völlig richtig der Natur nachgebildete Werke einer jüngeren Zeit, versteht sich von selbst.

In unserer Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, der dieses Buch entnommen ist, haben wir das Wollen und das Können der schaffenden Meister in allen ihren wechselnden, vorübergehenden und wiederkehrenden Entwickelungserscheinungen durch die Jahrtausende verfolgt. Wir Älteren erinnern uns selbst noch der Zeit, die zwar die Natur als die Mutter der Kunst ansah, die Natur aber nur mit den Augen längst vergangener Zeiten oder weit entfernt wohnender Völker ansehen zu dürfen meinte. Mit Begeisterung aber erlebten wir den Um-

schwung im Kunstschaffen, den nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Überzeugung hervorrief, daß nur eine unmittelbare Rückkehr zur Natur die Kunst von den Banden befangener Herkömmlichkeit befreien könne.

In der Baukunst und im Kunstgewerbe bedeutete das, wie wir schon in der Einleitung andeuteten, die Umkehr zur Natur des Bau- oder Bildstoffs, zur Natur der Gesetze des Tragens und Stützens und zur Natur des Zwecks, dem der Bau- oder der Gebrauchsgegenstand dienen sollte. Nur das eigenste Wesen des Gebäudes oder des Gegenstandes sollte in seiner äußeren Gestalt und in seinen Schmuckformen zum Ausdruck kommen.

Auch die Bildnerei mußte, besonders soweit sie Denkmalskunst war, an dieser natürlichen monumentalen Gesetzlichkeit teilnehmen. Die Zersplitterung des Eindrucks mußte aufhören. Die Behandlung der Oberfläche der Bildwerke konnte sich dem weicheren malerischen Sehen mit zwei Augen anpassen; aber sie brauchte es nicht. So verschiedenartige Werke wie Rodins „Denker" und wie Hildebrands Bremer Bismarck konnten gleich selbständig und gleich modern erscheinen. Die Verabschiedung der historischen Stile und die Rückkehr zur Natur sollte und mußte in der Baukunst, in der Bildhauerei und in der Wandmalerei zum Stil, zum wirklichen echten, aus der Natur der Aufgabe und des Materials entspringenden Stil zurückführen. Aber freilich: der Geist war willig, das Fleisch war schwach. Nur ganz wenigen Meistern gelang es, durch die Natur zum Stil zu gelangen.

In der Staffeleimalerei und der Griffelkunst schienen sich vollends alle Fesseln der historischen Vorbilder als unnütz oder schädlich zu erweisen. Schon während des 19. Jahrhunderts hatte sich, zuerst in England, dann in Frankreich, jene Befreiung vom alten Sehen und von den alten Herstellungsrezepten vollzogen, die heute vollendete Tatsache ist. Die Malerei hatte das Weben der Natur im Licht und in der Luft noch nie so unmittelbar gesehen und wiedergegeben, wie es seit Manets und Monets Vorgang bald überall geschah. Der Realismus Courbets war über Nacht zum Impressionismus dieser Meister geworden. In Deutschland folgte die ganze Schar der Weiterbilder dieser Art von Liebermann und Uhde bis zu den jüngsten Vorexpressionisten. Aus der erdrückenden Umarmung der Literatur hatte die Malerei sich zu sich selbst und ans Herz der „herrlichen Natur" geflüchtet.

Aber auch in der Kunst ist nichts von Dauer. Der Übersättigung mit Natureindrücken, die eine Folge der Bevorzugung ihrer äußeren Wirkungen war, folgte ein gewisser Widerwille gegen sie. Der Geist oder die Seele des Menschen, die, kaum trennbar, sein Innenleben bilden, erwachten und forderten ihr Recht. Das Mittelalter, die Zeit der Gotik, erschien den Jüngeren abermals als ein Ziel künstlerischer Sehnsucht. Die Seele, nicht die äußere Form, sollte das Kunstwerk bestimmen. Wo der Geist vorherrschte, wie in Frankreich, organisierte er freilich doch

zunächst die Form des Kunstwerkes und führte zum Kubismus, wo die Seele und ihre Leidenschaft vorherrschte, wie in Deutschland, sprengte sie die Formen und führte zum Expressionismus. Aber wer kann beweisen, daß Geist oder Seele nicht auch ein Stück der menschlichen, ja der ganzen irdischen Natur sind? Vielleicht suchte man nur das Innere der Natur auf, indem man ihr Äußeres floh, und Dürer behält trotzdem recht, wenn er sagte, die Kunst stecke in der Natur.

Jedenfalls war die kunstgeschichtliche Wandlung, die das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts einleitete, so gewaltig wie keine andere seit 500 Jahren. Wir sind die Zeugen einer jener großen kunstgeschichtlichen Umwälzungen, von denen die Zukunft der Kunst abhängt. Die Gegenwart sieht noch chaotisch aus. Was die Zukunft bringt, müssen wir abwarten. Wir verzweifeln weder am Geist noch an der Natur, von der der alte Horaz sang, daß sie stets zurückkehre, auch wenn man sie mit Heugabeln davonjage. Menschengeist und Natur, wenn sie wirklich zwei verschiedene Dinge sind, werden sich auch in der Zukunft wiederfinden, versöhnen und vermählen müssen. Die Kunstgeschichte lehrt, daß bloße Abschriften von der äußeren Natur, wie sie selbst unserer Lichtbildnerei nur bedingterweise gelingen, niemals künstlerische Geltung erlangt haben. Irgend etwas aus unserer inneren Natur, ihrem geometrisch, symmetrisch oder rhythmisch ordnenden „Geist" oder ihrer menschlich und göttlich empfindenden „Seele" spiegelt jedes wirkliche Kunstwerk wider. Die Vorherrschaft hatte in der Kunst der Zeiten höchster Gesittung und verfeinerter Bildung bald die äußere Natur, die den Menschen umgibt, bald die innere Natur, die sein bestes Selbst ist. Ihr Ausgangspunkt lag abwechselnd in jener Außenwelt und in dieser Innenwelt; und aller Voraussicht nach wird dieser Wechsel, der die Atemzüge des Weltgeistes verkörpert, sich auch in Zukunft wiederholen.

Ob aber die bildende Kunst, deren Sternenhimmel uns aus ungezählten Blättern der Kunstgeschichte entgegenstrahlt, sich in den Dienst der großen, ihr verschwisterten Geistesmächte, wie der Religion, der nach der Ansicht der Alten schon das Zeusbild des Phidias neues Leben verliehen hatte, und wie der Dichtkunst stellte, die von jeher eine unerschöpfliche Quelle köstlicher Meisterwerke war, oder ob sie unter Verschmähung jeder Anknüpfung an schriftliche Überlieferungen, als selbständige, allen anderen Geistesmächten ebenbürtige Schwestermacht nur ihre eigene Gesetzmäßigkeit auf ihr Banner schrieb, — immer wollte jede echte Kunst die ringende Menschheit von ihren Qualen erlösen helfen und sie, wenn nicht über sich selbst, so doch aus den irdischen Banden ihrer Umwelt in das Heiligtum ihrer Innenwelt erheben.

Alphabetischer Schriftennachweis.

Dieses Verzeichnis enthält außer einigen wenigen Schriften, deren Verfasser noch nicht genannt worden sind, die Bücher, Abhandlungen und Aufsätze, auf die im Text oder in den Bilderunterschriften nur durch Nennung der Verfassernamen hingewiesen worden ist.

An Abkürzungen wurden verwendet: D. K. u. D. = Deutsche Kunst und Dekoration; G. B. A. = Gazette des Beaux Arts; K. Chr. = Kunst-Chronik; K. f. A. = Kunst für Alle; K. u. K. = Kunst und Künstler; M. Kw. = Monatshefte für Kunstwissenschaft; N. F. = Neue Folge; W. M. B. = Wasmuths Monatshefte für Baukunst; Z. b. K. = Zeitschrift für bildende Kunst.

Ahlers-Hestermann, Fr.: Der deutsche Künstlerkreis des Café du Dôme in Paris; in K. u. K. XVI, S. 319. Berlin 1918.

Albiker, K.: Die Probleme der Plastik und das Material des Bildhauers; in D. K. u. D., XLV, S. 171. Darmstadt 1819—20.

Allard, R.: Lue. Albert Moreau, Paris 1920; — Marie Laurencin. Paris 1921. — Roger de la Fresnaye. Paris 1922.

Alten, W. v.: Ernesto de Fiori; in Cicerone XIV, S. 19. Leipzig 1922.

Apollinaire G.: Les Peintres Cubistes. Paris 1913.

Badt, K.: Die Plastik W. Lehmbrucks; in Z. b. K., N. F. XXXI, S. 169. Leipzig 1920.

Bahr, K.: Expressionismus. München 1916.

Basler, A.: La jeune peinture française; in Cicerone XII, S. 748. Leipzig 1920. — Henri Matisse; in Z. b. K. XIII, S. 16. Leipzig 1921. — Pablo Picasso und der Kubismus; ebenda S. 237. — Pariser Kunstschau; ebenda S. 431. — Pariser Chronik; ebenda XIV, S. 121, 243, 423. Leipzig 1922. — Über Kunst und Künstler in Frankreich; ebenda S. 547. — Pariser Kunstsommer; ebenda S. 719. — Die neue Plastik in Frankreich; ebenda S. 972.

Bauer, L.: Otto Wagner; in Bild. Künste II, S. 9. Wien 1919.

Baum, J.: Die Stuttgarter Kunst der Gegenwart. Stuttgart 1913. — Karl und Maria Caspar; in Z. b. K., N. F. XXX, S. 137. Leipzig 1919.

Baumgärtel, H.: Th. Fischer; in Thiemes Allg. Künstlerlexikon XII, S. 42. Leipzig 1916.

Behne, A.: Geh. Baurat Otto Wagner; in D. K. u. D. XXXV, S. 382. Darmstadt 1915. — Zur neuen Kunst. Berlin 1915. — Kunst oder Sentimentalität; in Zehders „Neue Blätter für Kunst und Dichtung" I, S. 3. Dresden 1918. — Jefim Golyscheff; in Cicerone XI, S. 722. Leipzig 1919.

Behrendt, W. C.: Alfred Messel. Berlin 1911. — Das Berliner Stadthaus; in K. u. K. X, S. 415. Berlin 1912. — Hans Poelzig; ebenda XII, S. 65. Berlin 1913. — Über die deutsche Baukunst der Gegenwart; ebenda, S. 263, 328, 373. Berlin 1913. — Berliner Kirchenbaukunst; ebenda XIV, S. 535. Berlin 1916. — Landhäuser von H. Muthesius; in D. K. u. D. XXI, S. 345. Darmstadt 1913. — Messels Nachfolger in Berlin; in K. u. K. X, S. 354. Berlin 1912. — Über die deutsche Baukunst der Gegenwart; ebenda XII, S. 263, 328, 373. Berlin 1914.

Beuder, E.: Der Bildhauer de' Fiori; in Z. b. K., N. F. XXX, S. 233. Leipzig 1910. — Bildhauer Hermann Haller; in D. K. u. D. XXX, S. 121. Darmstadt 1912. — Maurice Denis; in Thiemes Allg. Künstlerlexikon IX, S. 69. Leipzig 1913. — Albin Egger-Lienz; ebenda X, S. 375. Leipzig 1914. — W. Lehmbruck; in K. u. K. XVII, S. 329. Berlin 1919.

Beukard, E.: Franz Marc; in Z. b. K., N. F. XXVII, S. 255. Leipzig 1916.

Benoit-Lévy, G.: A Swedish Seulptor: Carl Johan Eldh; in Studio LII, S. 25. London 1911.

Beringer, J. A.: Ludwig Schmidt-Reuthe; in D. K. u. D. XXXIII, S. 123. Darmstadt 1914.

Berlage, H. P.: Gedanken über den Stil in der Baukunst. Leipzig 1905.

Bernard, E. A.: Ferdinand Hodler; in Z. b. K., N. F. XXIII, S. 7. Leipzig 1912. — Erinnerungen an Cézanne. Basel 1918.

Bernard, Em.: Erinnerungen an Paul Cézanne (Souvenirs et lettres de Paul Cézanne); in K. u. K. VI, S. 421, 475, 521. Berlin 1908.

Bertrand, E.: Lettres de Vinc. van Gogh à Emile Bernard. Paris 1911.

Beth, J.: Willy Jaeckel; in K. f. A. XXXII, S. 152. München 1917. — Renée Sintenis; ebenda XXXIII, S. 289. München 1918.

Bethge, H.: W. Lehmbruck, in K. u. K. XVII, S. 289. Berlin 1918.

Biermann, G.: Bernhard Hoetger. München 1913. — Die deutsche Kunst in der Zukunft; in Cicerone X, S. 249. Leipzig 1918. — Max Pechstein. Leipzig 1919. — Herbert Garbe; in Cicerone XII, S. 70.

Leipzig 1920. — Kunstwende; in Cicerone XIII, S. 467. Leipzig 1921.
Blaß, E.: Benno Elkan; in K. f. A. XXX, S. 254. München 1915.
Boccioni, U.: Manifeste technique de la Sculpture futuriste. Mailand 1912. — Pittura, Sculptura futuriste. Mailand 1913.
Bode, W. v.: Neue Arbeiten von Richard Engelmann; in K. f. A. XXXIV, S. 189. München 1919.
Bombe, W.: August Macke; in Kunstblatt II, S. 79. Berlin 1918. — Was ist Expressionismus?; in D. K. u. D. XLII, S. 163, 262. Darmstadt 1918.
Bondy, J. A.: Franz Metzner; in D. K. u. D XXX, S. 163. Darmstadt 1912.
Braß, H.: Der Weg; in Kunstblatt V, S. 65. Berlin 1921.
Brener, R.: Die dänische Ausstellung; in D. K. u. D. XXVII, S. 399. Darmstadt 1911. — Die Gartenstadt Hellerau; ebenda, S. 377. — Architekt Mnthesius; Architekt Baumgarten; ebenda XXIX, S. 47. Darmstadt 1912. — Max Pechstein; ebenda, S. 423. — Architekt Dagobert Pecht; Architekt Oskar Kaufmann; ebenda XXXII, S. 109. Darmstadt 1913. — Bahlsens Keksfabrik in Hannover; ebenda XXXIII, S. 221. Darmstadt 1914.
Brieger, L.: Ludwig Meidner; in Cicerone XI, S. 69. Leipzig 1919.
Brinckmann, A. E.: Platz und Monument. Berlin 1908. — Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern; in Fritz Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg 1914. — Stadtbaukunst; im angeführten Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg 1921.
Broman, Gunnar: Die neue schwedische Architektur und ihre Holzbauten; in Bild. Künste I, S. 165. Wien 1916—19.
Bulle, F.: Ferd. Hodler; in K. u. K. XVI, S. 465. Berlin 1918. — Herm. Haller; ebenda, S. 463. Berlin 1918.
Bundi, G.: Albert Weltis Fresken im Ratssaal zu Bern; in K. f. A. XXX, S. 241. München 1915.
Burger, F.: Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart. München 1913. 2. Aufl. 1918. — Maler Carl Schwalbach; in D. K. u. D. XXXV, S. 327. Darmstadt 1914 bis 1915. — Carl Schwalbach; ebenda XXXIII, S. 283. Darmstadt 1913—14. — Einführung in die moderne Kunst; in Burgers „Handbuch". Berlin-Neubabelsberg (1917).
Burljuk, D.: Die Wilden Rußlands; im Blauen Reiter, S. 13. München 1912.
Capek, J.: Versuch eines Versuches; in Kunstblatt IV, S. 33. Berlin 1920.
Carco, Fr.: M. de Vlaminck. Paris 1920. — Maurice Utrello. Paris 1921.
Christ, H.: Stuttgarter Banten Th. Fischers; in W. M. B. I, S. 138. Berlin 1913—14.
Coellen, L.: Die neue Malerei. München 1912. — Schmidt-Rottluff; in Kunstblatt I, S. 321. Berlin 1917. — Lyonel Feininger; ebenda III, S. 130. Berlin 1919.
Cohen, W.: August Macke; in Cicerone XIV, S. 711. Leipzig 1922.
Cohen-Goschalk, J.: Odilon Redon; in Z. b. K. XXII, S. 61. Leipzig 1911.
Cohn-Wiener, E.: Willy Jaeckel; in Junge Kunst, Bd. 9. Leipzig 1920.
Colin, P.: André Lhote; in Kunstblatt IV, S. 33. Berlin 1921. — Em. Gondouin; in Cicerone XIII, S. 582. Leipzig 1921.
Coulin, J.: Der Maler Frank Buchser. Basel 1912.
Creutz, M.: Die neuen Glasfenster von Thorn-Prikker; in Dekor. Kunst XI, S. 219. München 1913. — Majolikagruppen von B. Hoetger; ebenda XXI, S. 22. München 1913. — Martin Dülfer (4. Sonderheft der „Architektur des XX. Jahrhunderts"). Berlin 1910.
Czapek, R.: Die neue Malerei. Stuttgart 1909.
Däubler, Th.: Der neue Standpunkt. Dresden-Hellerau 1916. — Emil Nolde; in Kunstblatt I, S. 114. Berlin 1917. — Ludwig Meidner; ebenda I, S. 303. Berlin 1918. — Paul Klee; ebenda II, S. 240. Berlin 1918. — Cäsar Klein. Leipzig 1919. — Die Sammlung Bienert in Dresden; in Kunstblatt III, S. 161. Berlin 1919. — Im Kampf um die moderne Kunst. Berlin 1919. — Otto Dix; in Kunstblatt IV, S. 118. Berlin 1920. — Alexander Archipenko: ebenda, S. 193. — Neueste Kunst in Italien; in Cicerone XII, S. 349. Leipzig 1920. — Chagall; ebenda XII, S. 139. — Modernes Italien; in Kunstblatt V, S. 49. Berlin 1921. — Die Genfer internationale Kunstausstellung; in Cicerone XIII, S. 83. Leipzig 1921. — Bernh. Hoetger; ebenda, S. 643. — S. auch Grohmann.
Denis, M.: Aristide Maillol; in K. u. K. IV, S. 471, 519. Berlin 1906. — Cézanne; ebenda XII, S. 208, 277. Berlin 1914. — Über Gauguin und van Gogh zum Klassizismus; ebenda VIII, S. 86. Berlin 1910.
Dobsky, A.: Joh. Vinc. Cissarz; in Dekorative Kunst XXI, S. 513. München 1913.
Dostojewski, F.: Der russische Mensch; in Kunstblatt III, S. 184. Berlin 1910.
Dreyfus, A.: Paul Cézanne; in Z. b. K., N. F. XXVI, S. 197. Leipzig 1913. — Vinc. van Gogh; in K. f. A. XXIX, S. 97. München 1914.
Dülberg, F.: Der Bildhauer Fred. Engel Jeltsema; in Z. b. K., N. F. XXIX, S. 103. Leipzig 1918.
Duret, Th.: Paul Cézanne; in K. u. K. V, S. 93. Berlin 1907. — Vinc. van Gogh. Paris 1916.
Edschmid, K.: Bildhauer Antes; in D. K. u. D. XXXVI, S. 323. Darmstadt 1915. — Fritz Huf; ebenda XXXIX, S. 197. Darmstadt 1916—17. — Josef Eberz; ebenda XLIII, S. 141. Darmstadt 1918—19.
Efroß, A.; Chagalls neue Entwicklung in Rußland; in Kunstblatt V, S. 6. Berlin 1921.
Efroß, A., und **Tugendhold, J.**: Marc Chagall. Moskau 1918. Deutsch von Frieda Schatz. Potsdam 1921.
Egger-Lienz, A.: Monumentale Kunst. Berlin 1913.
Einstein, C.: Negerplastik. Leipzig 1913. — Maurice Utrillo; in Kunstblatt VI, S. 223. Berlin 1922. — Jacques Lipschitz; ebenda, S. 39.
Eisler, H.: Das österreichische Haus auf der deutschen Werkbundausstellung in Köln; in Dekor. Kunst XXII, S. 465. München 1914. — Robert Oerley; ebenda XXIV, S. 349. München 1916. — Wiener Stadtvillen und Landhäuser; in W. M. B. II, S. 491, III, S. 100. Berlin 1917—19.
Elias, Jul.: Messels Nachfolger; in K. u. K. X, S. 357. Berlin 1912.

Eßwein, H.: Ed. Munch: in Moderne Illustratoren. München o. J.
Faure, E.: Paul Cézanne; in Portraits d'hier. Paris 1910. — Histoire de l'Art Moderne. Ed. revisée et augmentée. Paris 1922.
Fechter, P.: Otto Hettner; in D. K. u. D. XXVII, S. 103. Darmstadt 1911. — Der Expressionismus. München 1914. — Raum und Geist; in Kunstblatt III, S. 354. Potsdam 1919. — Die neuen Arbeiten Pechsteins; in D. K. u. D. XXXIV, S. 3. Darmstadt 1914. — Georg Leschnitzer; in K. f. A. XXXIV, S. 316. München 1919.
Fehr, H.: Aus Leben und Werkstatt Emil Noldes; in Kunstblatt III, S. 205. Berlin 1919.
Fels, Fl.: Salon des Indépendants; in Kunstblatt V, S. 102. Berlin 1921.
Fischer, M.: Josef Eberz und neue Wege in der religiösen Malerei. München 1919.
Fleischer, V.: Anton Hanak; in Bildende Künste I, S. 1. Wien 1916—18.
Forthuny, Pascal: Neudeutsche Architektur in französischer Beleuchtung: D. K. u. D. XXXIII, S. 303. Darmstadt 1914.
Fortlage, A.: Georges Minne; in K. f. A. XXVIII, S. 387. München 1913.
Fosca, Fr.: A. Marquet. Paris 1922.
Fraenger, W.: Zu einem Selbstbildnis Munchs; in Cicerone XII, S. 834. Leipzig 1920.
Francé, R. H.: Die Lebensgesetze einer Stadt. München 1920.
Frankl, Paul: Die Entwickelungsphasen der neuern Baukunst. Berlin 1914.
Franz, W.: Peter Behrens als Ingenieurarchitekt: in Dekorative Kunst XXV, S. 145. München 1917.
Freund, Frank E. W.: Amerikanische Künstlerprofile; in Cicerone XIII, S. 509. Leipzig 1921.
Frey, D.: Otto Wagner; in Bildende Künste II, S. 1. Wien 1919.
Friedeberger, H.: Bernh. Hoetger; in Cicerone XVIII, S. 187. Leipzig 1916.
Frieg, W.: Wilhelm Morgner; in Junge Kunst, Bd. 12. Leipzig 1920. — Wilhelm Morgner; in Cicerone XII, S. 489. Leipzig 1920. — Eberhard Viegener; in Cicerone XIII, S. 541. Leipzig 1921.
Garvens-Garvensburg, H. v.: James Ensor. Hannover 1913.
Gauguin, P.: Noa-Noa; in K. u. K. VI, S. 78, 125, 160. Berlin 1908. — Vincent van Gogh; ebenda VIII, S. 579. Berlin 1910.
Gerstenberg, K.: Die Revolution in der Architektur; in Cicerone XI, S. 255. Leipzig 1919. — Fritz Schäfler; in Kunstblatt V, S. 257. Berlin 1921.
Glaser, E.: Ed. Munch als Graphiker; in K. u. K. XI, S. 570 und XV, S. 530. Berlin 1913. — Munchs Wandgemälde in der Universität zu Christiania; in Z. b. K., N. F. XXV. S. 61. Leipzig 1914. — Edvard Munch. Berlin 1917. — Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert; in K. u. K. XVII, S. 104. Berlin 1919.
Gleizes und Metzinger: Du Cubisme. Paris 1913.
Goch-Bouger, J. van: Vincent van Gogh. Briefe an seinen Bruder, deutsch von Leo Klein-Diepold I. II. Berlin 1914.
Gogh, V. van: Briefe; übersetzt von M. Mauthner. Berlin o. J. (1910).
Gold, A.: Skandinavische Ausstellungen; in Cicerone IX, S. 130. Leipzig 1917.
Goll, J.: Über Kubismus; in Kunstblatt IV, S. 215. Berlin 1920.
Goschalk, E.: Odilon Redon; in Z. b. K., N. F. XXII, S. 61. Leipzig 1911.
Graber, H.: Max Buri; in D. K. u. D. XXXV, S. 399. Darmstadt 1915. — Enno Amiet; in Kunstblatt II, S. 252. Berlin 1918. — Jüngere Schweizer Künstler. Basel 1918. — Altherrs Wandgemälde in der Züricher Universität; in K. f. A. XXXIV, S. 258. München 1919. — Schweizer Maler; in Langewiesches Blauen Büchern. Königstein im Taunus u. Leipzig o. J.
Graf, O. M.: Maria Uhden; in Cicerone XIII, S. 73. Leipzig 1921.
Graef, B.: Die Wandbilder Ludwig v. Hofmanns und Hodlers in Jena. Jena 1910.
Graef, P.: Neubauten in Nordamerika. Berlin o. J. (um 1908).
Graefe, s. Meier-Graefe.
Grautoff, O.: Formenzertrümmerung und Formenaufbau in der bildenden Kunst. Berlin 1919. — Die Sammlung Serg. Stschukin in Moskau; in K. u. K. XVII, S. 83. Berlin 1919.
Grohmann, W., und Däubler, Th.: Segall-Katalog. Dresden 1920.
Gurlitt, C.: Handbuch des Städtebaues. Berlin 1920.
Haberfeld, H.: Ferdinand Hodler; in K. f. A. XXVII, S. 101. München 1912. — G. Klimt; ebenda, S. 173.
Haenel, E.: Fritz Schumachers Krematorium in Dresden; in Dekorative Kunst XX, S. 105. München 1911.
Haenselmann, J. F.: Prof. Paul Bonnatz; in W. M. B. I, S. 205. Berlin 1914—15.
Hagen, A.: Van Gogh-Mappen. 16 Tafeln. Marées-gesellschaft. München 1919.
Halle, F. W.: Eine Ausstellung russischer Kunst; in Kunstblatt V, S. 204. Berlin 1921. — Marc Chagall; ebenda VI, S. 507. Berlin 1922.
Hamann, R.: Der Impressionismus im Leben und der Kunst. Köln 1907. — Der Impressionismus. Köln 1908. — Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Leipzig und Berlin 1914. — Krieg, Kunst und Gegenwart. Aufsätze. Marburg 1917.
Hancke, E.: Der Nachwuchs der Berliner Sezession: in K. u. K. IX, S. 265. Berlin 1901. — Moderne holländische Malerei; in K. u. K. XIV, S. 163. Berlin 1916. — Franz Marc; ebenda XV, S. 205. Berlin 1917.
Haubach, Th.: Expressionismus; in D. K. u. D. XLV, S. 13. Darmstadt 1919—20.
Hausenstein, W.: Prätorius; in K. u. K. XI, S. 473. Berlin 1913. — Die bildende Kunst der Gegenwart. Stuttgart u. Berlin 1914. — Maler Ph. Helmer. in D. K. u. D. XXXV, S. 189. Darmstadt 1915t — Ferd. Hodler; ebenda XLI, S. 175. Darmstad. 1916. — Albert Weisgerber. Ein Gedenkbuch. München 1918. — Max Pechstein; in D. K. u. D; XLII, S. 265. Darmstadt 1918. — Von München und junger Münchener Plastik; in Cicerone XII, S. 279. Leipzig 1920. — Kubin; in Kunstblatt V, S. 193. Berlin 1921. — Barbaren und Klassiker. München 1922. — Rich. Seewald; in Cicerone XIV, S. 491. Leipzig 1922.

Hautecoeur, L.: Ferd. Hodler; in G. B. A. 1918, I, S. 335. Paris 1918.
Heilmeyer, A.: Adolf Hildebrand. Bielefeld u. Leipzig 1902. — Moderne Plastik in Deutschland. Bielefeld und Leipzig 1903. — Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1907.
Henkel, Max D.: Moderne holländische Kunst; in Z. b. K., N. F. XXII, S. 265. Leipzig 1911.
Henry, D.: André Derain; in Junge Kunst 15. Leipzig 1920. — Fernand Léger; in Cicerone XII, S. 699. Leipzig 1920. — Maurice de Vlaminck; in Junge Kunst 11. Leipzig 1920.
Herzog, O.: Der Rhythmus in Kunst und Natur. Steglitz 1914.
Heuß, Th.: Das Haus der Freundschaft in Konstantinopel. München 1918.
Heymann, W.: Max Pechstein. München 1916. — Renée Sintenis; in D. K u. D. XXXVIII, S. 192. Darmstadt 1916.
Hilberseimer, L.: Paul Scheerbart und die Architektur; in Kunstblatt III, S. 271. Berlin 1919. — Das Hochhaus; in Cicerone XIV, S. 525, Leipzig 1922.
Hilberseimer, L., und Nußher, Udo: Amerikanische Architektur; in K. u. K. XVIII, S. 537. Berlin 1920.
Hildebrandt, H.: Hans Brühlmann; in Z. b. K., N. F. XXI, S. 295. Leipzig 1910. — Der Platanenhain. Ein monumentales Werk Hoetgers. Berlin 1915. — Franz Marc; in D. K. u. D. XXXIX, S. 159. Darmstadt 1916—17. — Josef Eberz; in K. f. A. XXXIII, S. 329. München 1918.
Hoeber, F.: Peter Behrens. München 1913. — Die Aufgaben der Gegenwart; in Cicerone XI, S. 320. Leipzig 1919. — Die Vergeistigung einer Industriestadt (Offenbach); ebenda, S. 467. Leipzig 1919. — Persönlichkeit und Volkstum in der Baukunst der Gegenwart; ebenda, S. 76. Leipzig 1919.
Hoetger, B.; Der Bildhauer und der Plastiker; in Cicerone XI, S. 165. Leipzig 1919.
Hoffmann, Gam.: Anmerkungen zu vier tschechischen Malern; in Kunstblatt IV, S. 38. Berlin 1920. — Walter Spies; ebenda VI, S. 349. Potsdam-Berlin 1922.
Holitscher, A.: Utopistische Architektur; in Kunstblatt IV, S. 239. Berlin 1920.
Hübner, F. M.: Die neue Malerei in Holland. Leipzig 1921. — Lodewijk Schelfhout; in Junge Kunst, Bd. 28. Leipzig 1922. — Desgl.; in Cicerone XIII, S. 39. Leipzig 1922. — Leo Gestel; in Kunstblatt VI, S. 296. Berlin 1922.
Jakstein, W.; Fritz Högers Arbeiten und ihr Einfluß in Hamburg; in W. M. B. I, S. 120. Berlin 1914—15.
Jaumann, A.: Heinrich Straumer; in W. M. B. I, S. 493. Berlin 1914—15. — Paul Rößler; in D. K. u. D. XXXIX, S. 273. Darmstadt 1916—17.
Jean, R.: Jean Marchand. Paris 1920. — André Dunoyer de Segonzac. Paris 1922.
Jollos, W.: Paul Klee; in Kunstblatt III, S. 225. Berlin 1919.
Joseph, D.: Geschichte der Baukunst I, II, III, 1, 2. Leipzig (1902—09).
Justi, L.: Deutsche Zeichenkunst im 19. Jahrhundert (Amtliche Veröffentlichungen der Nationalgalerie). Berlin 1919. — Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert. Berlin 1920.
Kaiser, H.: Die Kunst Max Beckmanns. Berlin 1913.
Kalkschmidt, E.: Alberl Welti; in Z. b. K., N. F. XXIV, S. 49. Leipzig 1913. — Neue Baukunst in München; in W. M. B. I, S. 16. Berlin 1914 bis 1915.
Kandinsky, W.: über das Geistige in der Malerei. München 1912. — Selbstbiographie; deutsch, München 1913; russisch, Moskau 1919.
Kandinsky, W., und Franz Marc: Der blaue Reiter. München 1912.
Kieser, R.: Henri Rousseau; in K. u. K. XI, S. 218. Berlin 1918.
Kirchner, E. L.: Glaubensbekenntnis; in Kunstblatt III, S. 168. Berlin 1919.
Klein, R.: Fritz Böhle; in Kunst d. Gegenw. I, Bd. 5. Berlin (1909). — Futuristen; in D. K. u. D. XXX, S. 274. Darmstadt 1912.
Klein-Diepold: Waldemar Rösler; in D. K. u. D. XL, S. 53. Darmstadt 1917.
Kolle, H.: Rud. Grellmann. Die Künstler des Café du Dôme; in Kunstblatt VI, S. 473. Berlin 1922.
Koppen, A.: Die moderne Malerei in Deutschland. Bielefeld und Leipzig 1902.
Krickau, H. B.: Oskar Moll; in Cicerone XIII, S. 17. Leipzig 1921.
Kuhn, A.: Die neuere Plastik. München 1921. — Die absolute Plastik Oskar Herzogs; in Cicerone XIII, S. 245. Leipzig 1921. — Die Tiere der Renée Sintenis; in Kunstblatt V, 129. Berlin 1920.
Küppers, P. E.: Emil Nolde; in Kunstblatt II, S. 324. Berlin 1918. — Paula Modersohn; ebenda, S. 65. — Der Kubismus. Leipzig 1920.
Kurth, W.: Franz Metzner; in D. K. u. D. XLIV, S. 3. Darmstadt 1919. — W. Lehmbruck; in K. f. A. XXXV, S. 145. München 1920.
Lachmann, J.: Karl Strathmann; in D. K. u. D. XL, S. 297. Darmstadt 1917.
Landsberger, F.: Wilhelm Tischbein. Leipzig 1908. — Impressionismus und Expressionismus. Leipzig 1909. — Hans Poelzig; in Kunstblatt III, S. 109. Berlin 1919.
Lang-Danoll, H.: Moyssey Kogan; in D. K. u. D. XXV, S. 324. Darmstadt 1909—10. — Englische Landhäuser; ebenda XXXI, S. 163. Darmstadt 1913.
Lichtwark, A.: Die Seele und das Kunstwerk; Böcklinstudien. Berlin 1899.
Liebermann, M.: Empfindung und Erfindung in der Malerei; in K. u. K. IX, S. 415. Berlin 1911. — Willy Jäckel; in D. K. u. D. XLV, S. 261. Darmstadt 1919—20.
Linde, B. de: Einar Jonsson; in Studio LVIII, S. 245. London 1913.
Linde, M.: Edvard Munch und die Kunst der Zukunft. Berlin (1903).
Looser, G.: W. Gimmi; in Kunstblatt VI, S. 231. Potsdam-Berlin 1922.
Loosli, C. A.: Ferdinand Hodler. Textband und Tafelband. Zürich 1919.
Lübbecke, Fr.: Aug. Macke; in Kunstblatt IV, S. 289. Berlin 1920.
Lüthgen, G. E.: Ausstellung Pablo Picasso in Köln; in D. K. u. D. XXXII, S. 179. Darmstadt 1913. — Heinrich Nauen; in Kunstblatt I, S. 363. Berlin 1917.

Lutzthöft, N.: Neue dänische Architektur; in K. u. K. XIII, S. 496. Berlin 1915.
Lux, A.: Otto Wagner. München 1914. — Gust. Klimt; in D. K. u. D. XLI, S. 396. Darmstadt 1918. — In memoriam Otto Wagner; ebenda XLII, S. 198. Darmstadt 1918.
Mächler, M.: Zum Problem der Wolkenkratzer; in W. M. B. V, S. 191. Berlin 1920—21.
Manifeste des peintres futuristes. Mailand 1910.
Marc, F.: s. Kandinsky.
Marx, Cl. R.: Ein Maler-Trio (Segonzac, Marchand und Moreau); in Cicerone XIV, S. 747. Leipzig 1922.
Marzynski, G.: Die Methode des Expressionismus. Leipzig 1921.
Mayer, A. L.: Edwin Scharff; in Kunstblatt II, S. 260. Berlin 1918. — Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters. München 1918.
Meier-Graefe, J.: Entwickelungsgeschichte der modernen Kunst, I—III. Stuttgart 1904. — Hans von Marées. München 1909. — Paul Cézanne. München 1910. — Vincent van Gogh. München 1910. — Wohin treiben wir? Berlin 1913. — Cézanne und sein Kreis. München 1918. — Max Beckmann (Gesichte). München 1919. — Vinc. van Gogh. München 1910; große Ausgabe: Vincent van Gogh. München o. J. (1921).
Mesnil, J.: Henry van de Velde en her Théâtre des Champs Elysées de Paris; in Onze Kunst XXV, 2, S. 117. Amsterdam 1914.
Metzinger, s. Gleizes.
Meyer, R. A.: Maurice Denis; in Z. b. K., N. F. XVII, S. 211. Leipzig 1919.
Meyer-Riefstahl, R.: Paul Gauguin; in D. K. u. D. XXVII, S. 109. Darmstadt 1911.
Michaelis, Karin: Der tolle Kokoschka; in Kunstblatt II, S. 361. Berlin 1918.
Michel, W.: Neue Gemälde von Carl Schwalbach; in D. K. u. D. XLIV, S. 3. Darmstadt 1919.
Modersohn-Becker, Paula: Eine Künstlerin. Briefe und Tagebücher. Hannover 1917.
Morice, Ch.: Paul Gauguin. Paris 1919.
Morice, Ch., und Gauguin, P.: Noa-Noa. Paris 1900. 2. Aufl. 1906.
Müller-Wulckow, W.: Vom Werden architektonischer Form (H. Poelzig); in Kunstblatt III, S. 120. Berlin 1919.
Muthesius, H.: Die englische Baukunst der Gegenwart. Leipzig 1900—02. — Die neuere kirchliche Baukunst in England. Berlin 1901. — Der Kirchenbau der englischen Sekten. Halle a. d. S. 1902. — Das englische Haus. Berlin 1904/05; 2. Auflage 1908. — Landhäuser von Hermann Muthesius. München 1912. — Die deutsche Form. Stuttgart 1916. — Deutsches Bauschaffen nach dem Kriege; in W. M. B. II, S. 189. Berlin 1915—16.
Neitzel, L. H., und Arp, H.: Neue französische Malerei. Leipzig 1913.
Neumann, C.: Der Kampf um die neue Kunst. Berlin 1896.
Niemeyer, W.: Malerische Impression und koloristischer Rhythmus. Beobachtungen über Malerei der Gegenwart. Düsseldorf 1910. — Bildhauer R. Lutsch in Hamburg; in D. K. u. D. XXXIX, S. 123. Darmstadt 1912.
Oldenbourg, R.: Maria Caspar-Filser; in K. f. A. XXXIII, S. 391. München 1918.
Oerley, R.: Otto Wagners Persönlichkeit; in Bildende Künste II, S. 23. Wien 1919.
Osborn, M.: Architekt G. K. Kaufmann; in D. K. u. D. XXVIII, S. 25. Darmstadt 1911. — Franz Metzner; in K. f. A. XXXIII, S. 161. München 1918. — Berliner Sezessionsplastik; in D. K. u. D. XLV, S. 293. Darmstadt 1919—20. — Bearbeitung des 5. Bandes der 7. Aufl. von Springers Handbuch der Kunstgeschichte. Leipzig 1920. — Ed. Munch; in K. f. A. XXXV, S. 321. München 1920.
Ostendorf, F.: Sechs Bücher vom Bauen. Theorie des architektonischen Entwerfens. 2. Aufl., Bd. 1—3. Berlin 1914—20.
Pankok, O.: Betrachtungen; in Kunstblatt VI, S. 356. Berlin 1922.
Passarge, W.: Plastische Form; in Kunstblatt V, S. 242. Berlin 1921. [gart 1923.
Paulcke, W.: Steinzeitkunst und moderne Kunst. Stutt-
Pauli, Gustav: Werden und Vergehen des Impressionismus; in Z. b. K., N. F. XXX, S. 45. Leipzig 1919. — Paula Modersohn-Becker. Leipzig 1919. — Die Kunst und die Revolution. Berlin 1921.
Pfister, K.: Edw. Scharff; in Cicerone XI, S. 799. Leipzig 1919.
Picard, M.: Das Ende des Impressionismus. München 1916. — Expressionistische Bauernmalerei. München 1916.
Raphael, M.: Das Erlebnis Matisse; in Kunstblatt I, S. 145. Berlin 1917. — Max Pechstein; ebenda. S. 153. Berlin 1918. — Ernesto de Fiori; ebenda IV, S. 183. Potsdam 1919. — Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei. 1. Aufl. München 1913. 2. Aufl. München 1920.
Raynal, M.: Juan Gris; in Kunstblatt V, S. 364. Berlin 1921. — Pablo Picasso. Paris o. J.
Reimann, B. W.: Arth. Degner; in Z. b. K., N. F. XXXI, S. 220. Berlin 1920. — Hans Braß; in Kunstblatt V, S. 68. Berlin 1921.
Renan, A.: Gustave Moreau; in G. B. A. 1886, I, S. 377; II, S. 36; 1899, I, S. 5, 189, 299; II, S. 57, 414, 475. Paris 1886 u. 1899.
Rey, R.: Suzanne Valadon. Paris 1922.
Riegl, A.: Stilfragen; Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893. — Die spätrömische Kunstindustrie. Wien 1901.
Riegler, W.: Alb. Weisgerber; in D. K. u. D. XXXVI, S. 277. Darmstadt 1915.
Rohl, M. K.: Bernh. Hoetger; in Cicerone V, S. 197. Leipzig 1913.
Romdahl, A. L., und Roosval, J.; Svensk Konsthistoria. Stockholm 1913.
Rosenthal, E.: Fritz Huf; in K. f. A. XXXIV, S. 107. München 1919.
Rößler, A.: Georges Minne; in D. K. u. D. XXV, S. 241. Darmstadt 1909—10. — Ivan Meštrović; ebenda XXVI, S. 143. Darmstadt 1910. — Anton Hanak und sein Werk; ebenda XXIX, S. 307. Darmstadt 1911—12. — Jan Štursa; in K. f. A. XXX, S. 379. München 1914. — Moderne Wiener Plastik; ebenda, S. 186. München 1915.
Rotonchamp, J. de: Paul Gauguin. Weimar-Paris 1906.

Rusher, U.: s. Hilberseimer.
Sabanejew, L.: Skrjabins Prometheus; im Blauen Reiter, S. 57. München 1912.
Salmon, A.: La jeune Peinture française. Paris 1912. — Émile-Othon Friesz. Paris 1920. — Cézanne. Paris 1923.
Sauerlandt, M.: Emil Nolde; in Z. b. K., N. F. XXV, S. 181. Leipzig 1914. — Emil Nolde. Leipzig 1919.
Schäfer, K.: Die deutsche Botschaft in St. Petersburg von P. Behrens; in D. K. u. D. XXXII, S. 261. Darmstadt 1913.
Schardt, A. J.: Grundlagen der modernen Architektur-Plastik (Hans Walther); in Kunstblatt VI, S. 535. Berlin 1922.
Scharvogel, J.: Neue Hamburger Backsteinbauten; in Dekorative Kunst XXV, S. 337. München 1917.
Scheerbart, P.: Glasarchitektur. Berlin 1914.
Scheffler, K.: Moderne Baukunst, Leipzig 1908. — Hans v. Marées; in K. u. K. VII, S. 285. Berlin 1909. — Herm. Muthesius; ebenda VIII, S. 43, Berlin 1910, und XVI, S. 160. Berlin 1918. — Herm. Obrist; ebenda VIII, S. 55. Berlin 1910. — Ernst Barlach; ebenda VIII, S. 265. Berlin 1910. — Alfr. Messel; ebenda IX, S. 73. Berlin 1911. — Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jahrhundert. Berlin 1911. — Waldemar Rösler; in K. u. K. X, S. 128. Berlin 1912. — Max Beckmann; ebenda XI, S. 297. Berlin 1913. — Peter Behrens' deutsche Botschaft in Petersburg; ebenda, S. 414. Berlin 1913. — H. Tessenow; ebenda, S. 239. Berlin 1913. — Ed. Munch; ebenda XII, S. 415. Berlin 1914. — Karl Hofer; ebenda S. 401. Berlin 1914. — Deutsche Kunst. Berlin 1915. — Heinr. Tessenows Zeichnungen; in K. u. K. XIV. Berlin 1916. — Heinr. Tessenow in „Die bildenden Künste" I, Wien 1917. — E. Hecker; in K. u. K. XVI, S. 249. Berlin 1918. — Ferd. Hodler; ebenda, S. 403. Berlin 1918. — Max Pechstein; ebenda, S. 22. Berlin 1918. — W. Bondy; ebenda, S. 147. Berlin 1918. — Franz Metzner; ebenda XVII, S. 333. Berlin 1919. — Franz Domscheit; ebenda, S. 479. Berlin 1919. — Oskar Kokoschka; ebenda XVII, S. 123. Berlin 1919. — Ernesto de Fiori; ebenda, S. 480. Berlin 1920. — Kirchner; ebenda XVIII, S. 274. Berlin 1920. — Kubin; ebenda, S. 109. Berlin 1920. — Schmidt-Rottluff; ebenda, S. 217. Berlin 1920. — Henry van de Velde; ebenda XIX, S. 119. Berlin 1921.
Scheijer, E. E.: Alexey von Jawlensky; in Kunstblatt IV, S. 161. Berlin 1920.
Schiefler, G.: Emil Nolde; in Z. b. K., N. F. XIX, S. 25. Leipzig 1908. — Das graphische Werk Emil Noldes. Berlin 1911.
Schirrmeyer, W.: Heinrich Campendonk; in Kunstblatt II, S. 107. Berlin 1918. — Curt Mense; ebenda III, S. 93. Berlin 1919.
Schliepmann, H.: Die kommenden Wolkenkratzer aus Kriegsnot; in D. K. u. D. XLVII, S. 330. Darmstadt 1920—21.
Schmidt, P. F.: Max Beckmann; in Cicerone XI, S. 675. Leipzig 1910. — Beckmann-Ausstellung in Magdeburg; in D. K. u. D. XXX, S. 138. Darmstadt 1912. — Die Entwickelung der modernen Malerei. Sonderbundausstellung in Köln 1912; ebenda, S. 344. — Die Kunst der Gegenwart; in „Die sechs Bücher der Kunst", herausgegeben von A. E. Brinckmann; Berlin-Neubabelsberg (1922). — Die Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts. Berlin-Neubabelsberg 1922. — Willy Baumeister; in Kunstblatt V, S. 276. Berlin 1921.
Schneider, Sascha: Umwertung und Umkehr; in D. K. u. D. XXXIII, S. 123. Darmstadt 1914. — Mein Gestalten und Schaffen. Dresden-Breslau 1912.
Schrey, R.: Fritz Böhle als Graphiker; in D. K. u. D. XXXV, S. 269. Darmstadt 1915. — Fr. Böhle; in K. u. K. XV, S. 140. Berlin 1917.
Schubert, O.: Der Wettbewerb um das deutsche Hygienemuseum in Dresden; in „Stadtbaukunst alter und neuer Zeit". Erstes Sonderheft. Berlin 1921.
Schultze-Naumburg, P.: Städtebau. 2. Aufl. München 1909.
Schulze, O.: Bernhard Hoetger; in D. K. u. D. XVII, S. 116. Darmstadt 1910—11. — Keramische Kleinkunst von B. Hoetger; ebenda XXX, S. 377. Darmstadt 1912.
Schumacher, Fr.: Grundlagen der Baukunst. München (o. J.). — Im Kampfe um die Kunst. Beiträge zu architektonischen Zeitfragen. Straßburg 1899. — Das Bauschaffen der Jetztzeit und die historische Überlieferung. Leipzig 1901. — Streifzüge eines Architekten. Jena 1907. — Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaus. München 1917. — Kulturpolitik. Neue Streifzüge eines Architekten. Jena 1920.
Schuyler, M.: American Architecture; in Baedekers „United States", S. LXXXVI. Leipzig 1909.
Sembat, M.: Henri Matisse. Paris 1920.
Semper, G.: Der Stil. Bd. I Frankfurt 1860; Bd. II München 1863.
Servaes, Fr.: Ferdinand Hodler; in K. u. K. III, S. 47. Berlin 1905. — Ferdinand Hodler; in Velhagen und Klasings Monatsheften XXIX, S. 33. Leipzig u. Bielefeld 1914.
Simon, H.: Max Beckmann; in Kunstblatt III, S. 257. Berlin 1919.
Sitte, C.: Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. 2. Aufl. Wien 1889.
Soffici, A.: Cubismo e oltre. Florenz 1913.
Springer, A.: Handbuch der Kunstgeschichte. 7. Aufl. Bd. 5: Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart, bearbeitet von Max Osborn. Leipzig 1920.
Stadelmann, H.: Unsere Zeit und ihre neue Kunst. Berlin 1916.
Stahl, Fr.: Gegenwart und Zukunft deutscher Baukunst; in W. M. B. I, S. 14. Berlin 1914—15. — German Bestelmeyer: ebenda III. Berlin 1917—18. — Architekt Osk. Kaufmann; ebenda III, S. 353. Berlin 1918—19. — Fritz Schumachers Hamburger Bauten; ebenda IV, S. 250. Berlin 1910—20. — Hans Poelzig; ebenda IV, S. 1. Berlin 1919—20. — Das große Schauspielhaus von Hans Poelzig in Berlin; ebenda V, S. 1. Berlin 1920—21.
Sterenberg, D.: Die künstlerische Situation in Rußland; in Kunstblatt VI, S. 485. Berlin 1922.
Stiller, R.: Edmund Möller; in K. f. A. XXXV, S. 337. München 1920.
Storck, W. F.: Maler Hans Brühlmann; in D. K. u. D. XXX, S. 215. Darmstadt 1912.
Störmer, C.: Paula Modersohn; in Cicerone VI, S. 7. Leipzig 1914.

Strannner, H.: Martin Elsässers Markthalle in Stuttgart; in W. M. B. I, S. 47. Berlin 1914—15.
Strzygowski, J.: Schwedische Großkunst der Gegenwart; in Z. b. K., N. F. XXVIII, S. 13, Leipzig 1917. — Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlage; in Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft in Wien LXI, S. 22, 154. Wien 1918. — Süden und Mittelalter; in M. Kw. XII, S. 313. Leipzig 1919. — Norden und Renaissance; in Z. b. K., N. F. XXXI, S. 98. Leipzig 1920. — Die Lücken im Aufbau der Kunstgeschichte; ebenda XXXII, S. 159. Leipzig 1921.
Sydow, E. v.: Karl Schmidt-Rottluff; in Cicerone X, S. 75. Leipzig 1918. — Erich Heckel als Graphiker; in Cicerone XIII, S. 1. Leipzig 1921.
Taut, Br.: Alpine Architektur. Hagen 1910. — Für die neue Baukunst; in Kunstblatt II, S. 16. Berlin 1918.
Tavastjerna, A.: Moderne Baukunst in Finnland; in Z. b. K., N. F. XVIII, S. 176. Leipzig 1907.
Tessenow, H.: Die technische Form; in K. u. K. XV, S. 28. Berlin 1917.
Therive, A.: O. Coubine; in Cicerone XIV, S. 543. Leipzig 1922.
Thiis, J.: Edv. Munch; in Z. b. K., N. F. XIX, S. 133. Leipzig 1909. — Edv. Munch; in Sonderheft der Zeitschrift Kunst og Kultur IV, Nr. 2. Bergen-Kristiania 1913.
Thordemann, B.: Die Modernisten-Ausstellung in der Kunsthalle von Stockholm; in K. Chr. XXX, S. 252. Leipzig 1919.
Tietze, H.: Cézanne und Hodler; in K. f. A. XXVIII, S. 362. München 1913. — Oskar Kokoschka; in Z. b. K., N. F. XXIX, S. 83. Leipzig 1918. — Jan Sturza; in Bildende Künste II, S. 21. Wien 1919.
Tietze-Conrat, E.: Franz Barwig; in Bildende Künste III, S. 79. Wien 1920.
Trübner, W.: V. van Gogh und die neue Richtung; in K. f. A. XXX, S. 130. München 1905.
Tügel, L.: Carl Emil Uphoff; in Cicerone XIII, S. 705. Leipzig 1921.
Tugendhold: Der Künstler Marc Chagall; in Kunstblatt V, S. 1. Berlin 1921.
Uhde-Bernays, H.: Alb. Weisgerber; in K. u. K. XIII, S. 476. Berlin 1915.
Uphoff, C. E.: Bernh. Hoetger; in Cicerone XI, S. 427. Leipzig 1914. — Bernh. Hoetger; in Junge Kunst, Bd. 3. Leipzig 1919. — Paula Modersohn; ebenda, Bd. 2. Leipzig 1919.
Utitz, E.: Die Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung. Stuttgart 1913.
Valentiner, W. R.: Karl Schmidt-Rottluff. Leipzig 1920.
Velde, H. van de: Vom neuen Stil. Leipzig 1907. — Ein Brunnen von Hermann Obrist; in K. u. K. XII, S. 38. Berlin 1914. — Ferdinand Hodler; in „Weiße Bücher" V, S. 125. Bern 1918.
Verworn, M.: Ideoplastische Kunst. Jena 1914. — Zur Psychologie der primitiven Kunst. 2. Aufl. Jena 1917.
Veth, J.: Odilon Redons lithographische Serien; in K. u. K. II, S. 104. Berlin 1904.
Vildrac, Ch.: Henri Matisse; in Kunstblatt V, S. 214. Berlin 1921.
Visser, F. E.: Neuere holländische Malerei; in Kunstblatt IV, S. 314. Potsdam 1918.
Vogel, F.: Das amerikanische Haus. Berlin 1910.
Vollard, A.: Paul Cézanne. Paris 1915. — Renoir. Paris 1922.
Vollert, K.: Bildhauer Franz Metzner; in D. K. u. D. XXXIV, S. 183. Darmstadt 1914.
Vollmer, H.: Alfred Messel; in Z. b. K., N. F. XX, S. 185. Leipzig 1909.
Waetzold, W.: Deutsche Wortkunst und deutsche Bildkunst. Berlin 1916. — Der Weg zum monumentalen Stil. Leipzig 1919. — Deutsche Malerei seit 1870. Leipzig 1918. 2. Aufl. 1920.
Wagner, O.: Moderne Architektur. Wien 1896.
Walden, H.: Der Sturm. Zeitschrift I—XII. Berlin 1910—20. — Einblick in die Kunst. Expressionismus, Kubismus, Futurismus. Berlin 1917. — Expressionismus. Die Kunstwende. Berlin 1918. — Die neue Malerei. Berlin 1919.
Waldmann, E.: W. Leibl. Berlin 1913. — Das Folkwang-Museum in Hagen; in K. u. K. XII, S. 247. Berlin 1914. — Karl Walsers Wandmalerei im Haus Andreae zu Berlin; ebenda XIV, S. 267. Berlin 1916.
Wallerstein, V.: Eine Madonna von Erich Heckel; in Kunstblatt I, S. 162. Berlin 1914.
Wartmann, W.: Hermann Haller; in K. f. A. XXXIII, S. 21. München 1918.
Wasastjerna, R.: Baukunst in Finnland; Helsingfors und Leipzig 1906; französisch Helsingfors 1909.
Wedderkopp, U. v.: Ernst te Peerdt; in Z. b. K., N. F. XXV, S. 218. Leipzig 1914. — Paul Klee, in Junge Kunst. Leipzig 1920. — Marie Laurencin; in Cicerone XIII, S. 137. Leipzig 1921.
Weese, A.: Ferdinand Hodler. Bern 1910. — Aus der Welt Ferdinand Hodlers. Bern 1918.
Weisbach, W.: Impressionismus. I. II. Berlin 1911.
Weise, E.: Bela Czobel; in Kunstblatt IV, S. 114. Berlin 1920.
Weiß, K.: Maria Caspar-Filser; in D. K. u. D. XXX, S. 155. Darmstadt 1912.
Werner, A.: Impressionismus und Expressionismus. Frankfurt a. M. 1917.
Werth, L.: Aristide Maillol; in K. f. A. XXVI, S. 276. München 1911.
Westheim, P.: August Gaul und seine Plastiken am Klöpperhaus in Hamburg; in Dekorative Kunst XXII, S. 441. München 1912. — Oskar Kokoschka. Potsdam-Berlin 1913. — Richard Langer; in Dekorative Kunst XXI, S. 122. München 1913. — Lionel Feininger; in Kunstblatt I, S. 65. Berlin 1917. — Erich Heckel; ebenda I, S. 161. Berlin 1917. — Christian Rohlfs; ebenda II, S. 265. Berlin 1918. — Architektur (H. Poelzig); ebenda III, S. 97. Berlin 1919. — Cesar Klein; ebenda III, S. 244. Berlin 1919. — Die Welt als Vorstellung. Potsdam-Berlin 1919. — Karl Hofer; in Kunstblatt III, S. 365. Berlin 1919. — Nachdenksames aus Rußland; ebenda IV, S. 346. Berlin 1920. — Kunst in Frankreich; in Kunstblatt V, S. 252. Berlin 1921. — Bildhauer in Frankreich; ebenda VI, S. 47. Berlin 1922.
Widner, J.: Ferdinand Hodler. Genf um 1912.
Wiese, E.: Johannes Molzahn; in Cicerone XIII, S. 652. Leipzig 1921.

With, K.: Karl Ernst Osthaus; in Kunstblatt V, S. 161. Berlin 1921. — Kogan besucht Deutschland; ebenda VI, S. 461. Berlin 1922.

Witte, J.: Hermann Haller; in D. K. u. D. XXX, S. 111. Darmstadt 1912.

Wolf, G. J.: Karl Albiker; in K. f. A. XXXII, S. 29. München 1917.

Wolf, P.: Die Architektur im neuen Deutschland; in Cicerone XI, S. 3. Leipzig 1919. — Städtebau. Leipzig 1919.

Wolfradt, W.: Ernst Barlach; in Kunstblatt II, S. 1. Potsdam 1918. — Ernesto de Fiori; ebenda, S. 186. Potsdam 1918. — Fritz Huf; in K. u. K. XVII, S. 456. Berlin 1919. — Georg Groß, der Abenteurer; in Cicerone XI, S. 762. Leipzig 1919. — Georg Groß; ebenda XIII, S. 103. Leipzig 1921. — Otto Müller; in Kunstblatt VI, S. 140. Berlin 1922.

Worringer, W.: Abstraktion und Einfühlung. 3. Aufl. München 1911. — Formprobleme der Gotik. 2. Aufl. München 1913. — Natur und Expressionismus; in D. K. u. D. XLV, S. 265. Darmstadt 1919—20.

Zahn, L.: Josef Eberz; in Junge Kunst, Bd. 14. Leipzig 1920. — Über den Infantilismus in der neuen Kunst; in Kunstblatt IV, S. 84. Berlin 1920.

Zehder, H.: Wassily Kandinsky. Mit Vorwort von P. F. Schmidt. Dresden 1920. — Aufsätze über junge Künstler in seiner Zeitschrift: Neue Blätter für Kunst und Dichtkunst. Dresden I 1918, III 1920 bis 1921.

Zuckerkandl, B.: Josef Hoffmann; in D. K. u. D. XXXVII, S. 232, XXXVI, S. 304; Darmstadt 1915; ebenda XXXVIII, S. 199. Darmstadt 1916. — Anton Hanak; ebenda XLVI, S. 33. Darmstadt 1920.

Register

Absolute Kunst 3.
Abstraktion 1. 2. 47.
Agéro, Auguste 47.
Albiker, Karl 52. 56.
Alcide le Beau 96.
Allix, Yves 107.
Alma, Petrus 120.
Alpine Architektur 33.
Altherr, Helnrich 87.
Amiet, Kuno 86. [64. 110.
Archipenko, Alexander 48. 56. 62f.
Aronco, Raimondo d' 40.

Bandot, Anatole de 41.
Barlach, Ernst 58. 59.
Barwig, Franz 55.
Bauer, Leopold 13.
Baumann, Fritz 140.
Baumeister, Willy 143.
Baumgarten, Paul 15.
Baumstil 23.
Beau, Alcide le 96.
Bechteiew, Wladimir von 111. 113.
Becker, Friedrich 27.
— Paula 91.
Beckmann, Max 93. 94.
Behrens, Peter 17. 19f. 29. 31.
Belling, Rudolf 64.
Benes 117.
Berg, Elsa 118.
Berghe, van 79.
Berlage, Hendrik Petrus 35. 49.
Bernard, Emile 72. 73.
— Joseph 47.
Bernier, Louis 41.
Besselmeyer, German 20. 29. 33.
Bieber, O. E. 30.
Bietz, Eduard 52.
Biscarra, Cesare 51.
Bistolfi, Leonardo 51.
Bitzan, Rudolf 22.
Blauer Reiter 112. 134. 136. 144.
Bleeker, B. 54.
Blütenstil 40.
Boberg, Ferd. 37.
Boccioni, Umberto 65. 107f.
Böcklegel, August 140.
Bonatz, Paul 29f.
Bonnard, Pierre 72. 96.
Boettcher, Walter 135.
Bourdelle 42.
Boucard, Roger 42.
Bracque, Georges 102f.
Braggi, Luigi 40.
Brancusi, Constantin 47f.
Braß, Hans 141.
Briggs, R. F. 43.
„Brücke" 123. 125. 128. 130.
Bruckwald, Otto 27.
Brühlmann, Hans 86.
Bull, Henrik 39.
Buri, Max 86.
Burljuk, D. 111.
Burnham, J. H. 44.

Cabanel 46.
Calandra, David 51.
Campendonk, Heinrich 137.
Canonica, Pietro 51.
Capek, Josef 117. 118.
Carlsson-Percy 121.
Carrà, Carlo 107. 108. 119. 142. 144.
Caspar, Karl 88f.
Caspar-Filser, Maria 89.
Casserman, Charles 37.
Ceppi, Carlo 40.
Cézanne 50. 66. 67—70. 71—73. 78f. 81. 86—90. 96—98. 100. 107. 121. 130. 133f.
Chagall, Marc 114—116. 138.
Chavanne, Puvis de 71.
Chédanne, Georges 41.
Chirico, Giorgio de 109.
Cissarz, Johann Vinzenz 91.
Clarke, John 43.
Clason, J. G. 37.
Clauß, Fritz 54.
Coicutt, T. E. 43.
Constructeurs 99.
Corot 106.
Conbine (Kubin), O. 107.
Courbet 68. 106. 147.
Croß, Henri Edmond 67.
Cubisme 4.
Czaky 63.
Czeschka, C. O. 55.
Czobel, Bela 136.

Dampt, Jean 47.
Däubler 106.
Daumier 68.
Dawber, E. 43.
Degas 70. 97.
Degner, Artur 92.
Delacroix 68. 74. 106.
Delaunay, Rob. 102. 104.
Denis, Maurice 42. 71f. 88. 91.
Denissow 111.
Derain 98f. 106. 109. 121. 140.
Despiau, Charles 47.
Diederich, Hunt 50.
Diez 136.
Divisionismus 67.
Dix, Otto 135.
Domschelt, Franz 139.
Dongen, Kees van 78.
Doesburg, Theo van 120.
Dreher, Richard 94.
Duchamp, Marcel 105.
Duchamps-Villon 42. 47.
Dufresne, Raymond 106.
Dufy, Raoul 107.
Dülfer, Martin 21f. 24.
Dürer 100.

Eberhardt, Hugo 29. 31.
Eberz, Josef 89.
Eckmann, Otto 16f.
Edzard, Dietz 139.
Eggers-Lenz, Albin 87.
Ellan, Benno 61.
Elsässer, Martin 30. 39.
Emery, J. 43.
Endell, August 17f. 29.
Engelmann, Richard 52.
Engström, Leander 122.
Erbslöh, Adolf 140.
Eritson, Sigfrid 38.
Erlwein, Hans 21.
Ernst Ludwig, Großherzog 12. 18. 31.
Esch, H. 31.
Expressionismus und Expressionisten 1—5. 8. 10. 31. 33. 54. 56—59. 67. 75. 80. 107. 111. 114. 116f. 119. 122—124. 130. 133f. 136. 138—140. 144. 148.

Fahrenkamp, E. 27.
Fauconnier, A. le 102.
Fauves 96—98. 111.
Feininger, Lyonel 106. 140.
Férats, S. 106.
Fiesole 71.
Filarski, H. H. W. 79.
Finsterlin 34.
Fiori, Ernesto de' 61.
Fischer, Th. 28—30.
Forster, Gela 65.
Fresnaye, Roger de la 106.
Frieß, Othon 96. 122.
Futurismus und Futuristen 4. 51 65. 107—109. 114. 137.

Garbe, Herbert 64.
Gauguin 46. 50. 70. 71—74. 80f. 86—88. 96. 121. 124f.
Gaul, August 51.
Geibel, Hermann 54.
Geiger, R. 26.
Genin, Robert 111.
Gerstel, Willy 54.
Gesellius, Hermann 39.
Geste!, Leo 119.
Gilbert, Cass 44.
Gildemeister, Fr. 26.
Gimmi, W. 107.
Gleizes, Albert 103.
Gogh, Vincent van 66. 70. 73—76. 78. 81. 87f. 96. 119. 139.
Golyschew 34. 116.
Gondouin, Em. 107.
Gräbner, Julius 23. 24.
Graham, Ernest 44.
Gris, Juan 103f. 110.
Gromaire, Marcel 107.
Gropius, Walter 34.
Groß, Georg 106. 142.

Großmann, Rudolf 134.
Grünewald, Isaak 121. 122.
— Matthias 145.
Guardi 107.
Guérin, Charles 72. 73.
Guimard, Hector 41.
Gußmann, Otto 125.

Hald, Edvard 122.
Haller, Hermann 36. 51. 52. 56.
Halsey, Ricardo 43.
Hanak, Anton 54. 55.
Hankar, Paul 36.
Hansen, s. Nolde.
Haß 34.
Hauschild, Alfred 14.
Hedel, Erich 123. 128.
Heemskerck, Jacoba van 119.
Heilmann, Richard 27.
Helleſen 121.
Hempel, Oswin 22.
Hervé, Julien Auguſte 3.
Herzog, O. 34. 64.
Hettner, Otto 94.
Heuſer, Werner 140.
Hildebrand, Adolf 51.
Hjört, R. 38.
Hodler, Ferd. 66. 82—86. 87. 89.
Hofer, Karl 90. 129.
Hoffmann, Joſef 11 f.
— Ludwig 14.
Hofmann, Jules 37.
— Ludwig von 129.
— Blaſtiſlav 117. 118.
Höger, Fritz 25.
Höqq, E. 22. 25.
Hollweck, A. 30.
Holt, H. F. ten 78.
Hölzel 89. 123.
Horejc, Jaroſlav 55.
Horta, Victor 36 f. 41.
Hoetger, Bernhard 31. 32. 56 f.
Huf, Fritz 52.
Huijmans, Frans 79.
Hundrieſer, E. 26.

Impreſſionismus und Impreſſioniſten 1—4. 50 f. 66. 69—71. 76. 80. 123. 127. 131. 147.
Incohérants 96.
Infantilismus 116. 142.
Ingres 68. 73. 102.
Invertébrés 96.
Iſaacſon, J. J. 78.

Jaeckel, Willy 92 f.
Jakulow 111.
Jawlenſky, Alexei von 111—113.
Jeltſema, Engel 49.
Jobſt, H. 31.
Jolin, Einar 121.
Jonsſon, Einar 50.
Jugendſtil 12. 17 f. 23. 40.
Jungklaſſizismus 18. 23. 26. 32.
Jürgenſen, Peter 14.

Kalſer, Hugo 30.
Kandinſky, Waſſilij 111 f. 116. 120. 123. 134. 136. 142.
Kanoldt, Alexander 140.
Kantſchalowſky 111.
Kaufmann, Oskar 16.
Kent, Rockwell 80.
Kickert, Konrad 107.
Kirchner, Ernſt Ludwig 123. 128 f.
Klee, Paul 106. 137 f.
Klein, Cäſar 130.
Klinger 130.
Kock 40.
Kogan, Moiſſi 62.
Kokoſchka, Oskar 106. 130—132.
Konijnenburg, W. van 78.
Konſtruktivismus 64. 116.
Kramer, Oskar 22.
Kreis, Wilhelm 20. 26.
Krohg, Chr. 80.
— Per 121.
Kromhout, W. 35.
Kubin, Alfred 130.
— O. (Coubine) 107.
Kubismus und Kubiſten 1. 4. 34. 48. 64. 99 f. 102—106. 109. 111. 114—116. 118—123. 127. 135. 137. 140—142. 144. 148.
Kühne, Hans Max 22 f.
Kuznezow 111.

Lallerſtedt, Erik 37.
Laloux 41.
Lange, Artur 52.
Langer, Richard 53.
Larsſon, Carl 38.
Lau, Matheus 78.
Läuger, Max 31.
Laurencin, Marie 104.
Laurens, Henri 47.
Leck, B. van der 120.
Léger, Fernand 104. 109 f. 112. 114. 121.
Lehmbruck, Wilhelm 59—61.
Leoage, Baſtien 86.
Leſchnitzer, Georg 64.
Leusdens, W. van 120.
Lhote, André 106.
Liebermann 147.
Lindahl, Karl 39.
Lindgren, Armas 39.
Lipſchitz, Jacques 48. 64.
Littmann, Max 27 f.
Lorentzen, Mogens 121.
Loſſow, William 22.
Luce, Maximilien 67.
Ludhardt, Hans 34.
Lutſch, Richard 53.
Lurçat, Jean 106.

Macke, Auguſt 134. 136.
Mackenzie, R. Tait 50.
Magne, Lucius 41.
Maillol 46 f. 48. 51. 55 f.
Malewitſch 117.
Mallows, O. E. 43.
Maltzahn 34.
Marc, Franz 134. 136—138.
Marchand, Jean 106.
Marcouſſi, L. 106.
Marinetti, F. T. 107.
Marquet, Albert 96.
Martinl, Arturo 66.
Maskos, Fritz 65.
Matiſſe 95 ff. 97 f. 100 f. 115. 118. 121. 122. 126. 133—136. 139.
Matters, Johannes 35.
Mebes, Paul 15.
Meidner, Ludwig 132.
Melli, Roberto 65.
Melzer, Moritz 141.
Menſe, Karl 135.
Merzmalerei 143.
Meſſel, Alfred 13. 14. 31.
Meštrović, Ivan 55 f.
Metzendorf, G. 27.
Metzinger, Jean 103.
Metzner, Franz 16. 26. 58.
Minne, George 48 f. 56.
Moderſohn, Otto 91.
— Paula 92.
Moeller, Edmund 60.
Mogilewſky, Alexander 111. 113.
Moll, Oskar 135.
Molzahn, Johannes 142.
Mondrlaan, Piet 120.
Morandi, Giorgio 109.
Moreau, Luc. Albert 106.
Morgner, Wilhelm 138.
Morris, W. 42.
Mortier, Robert 107.
Muche, Georg 142.
Müller, Albin 17 f. 31.
— Felix 141.
— Otto 123. 129.
Munch, Edvard 80—82. 87. 121. 138.
Munthe, H. 39.
Muthesius, Hermann 15. 24.

Nachimpreſſionismus 65 ff. 144.
Nauen, Heinrich 121. 135 f.
Negerkunſt 2. 101. 140. 145 f.
Negerplaſtik 57.
Newton, Erneſt 43.
Niehaus, Kaſper 119.
Nihilismus 117.
Nolde, Emil 123—125. 144.
Nyrops, Martin 40.

Obriſt, Hermann 16—18. 34.
Olbrich, Joſeph 9. 11 f. 16. 23. 31.
Opher, Walter 135.
Oerley, Robert 12.
Orlow, Chana 64.
Oeſtberg, Ragnar 38.
Oſtendorf, Friedrich 31.

Pankok, Bernhard 17 f.
Paſcin, Jules 97.
Paul, Bruno 9. 17 f. 29.
Pechſtein, Max 125—127.
Perret, Auguſte und Guſtave 42.
Picabia, Franzis 105.
Picaſſo, Pablo 64. 99—102. 103. 109 f. 120 f. 123. 140 f. 144.
Piſſarro 69 f. 96.
Pleßner, Ulrik 40.
Plumet, Charles 41.
Poelzig, Hans 29. 31—33.
Primitive 24.
Prochaska 117.
Purismus 106.
Purrmann, Hans 134.
Pützer, Friedrich 31.
Puy, Jean 97.
— Michel 97.

Realismus 1 f. 4. 7. 114. 147.
Riemerſchmied, Richard 17. 24. 29.
Rodin 46 f. 49. 50. 52.
Roeder, Emy 64.
Rohlfs, Chriſtian 90.
Rolfſen, Alf 121.
Root 44.
Rößler, Waldemar 92.
Rößler, Paul 92.
Roſſo, Medardo 50.
Rouſſeau, Henri 97. 98. 120. 142.
Rouſſel, Xaver 72.
Rude, Olaf 121.
Ruff, Ludwig 30.
Ruiz, Pablo, s. Picaſſo.

Runge, Otto 112.
Ruskin 42.
Russolo, Luigi 107f.

Saarinen, Eliel 39.
Salto, Axel 121.
Sandels, Gösta 121.
Sarjan 111.
Schachner, R. 30.
Schäfler, Fritz 144.
Scharff, Edwin 54.
— William 121.
Schelfhout, Lodewijk 119.
Schiffbau 8.
Schilling, Otto 24.
— Rudolf 23f.
Schmidt-Reutte, Ludwig 88. 92.
Schmidt-Rottluff, Karl 123. 125. 127. 144.
Schmitz, Bruno 26.
Scholer, F. E. 30.
Schubert, Otto 34.
Schultze-Naumburg, Paul 16. 18. 24.
Schumacher, Fritz 20. 24f. 27.
— W. 79.
Schwalbach, Karl 89.
Schwarz, J. 79.
Schweitzer, Heinrich 14.
Schwitters, Kurt 143.
Scott, Baillie H. 43.
Seehaus, Paul 135. 140.
Seewald, Richard 144.
Segall, Lasar 115.
Segonzac, André Dunoyer de 106.
Séruſier, Paul 73.
Seurat, Georges 67.
Severini, Gino 107f.
Shaw, Richard Norman 42.
Sieberecht, Karl 26.
Signac, Paul 67.
Simonsſohn, Birger 121.
Simultanität 2. 107.
Sintenis, Renée 61.
Sisley 94.
Sköld, Otte 122.
Sluyters, Jan 78.
Soffici, Ardengo 109.
Sommaruga, Giuſeppe 40.
Sonck, Lars 39.
Špála, Václav 117.
Städtebaukunſt 6. 7.
Stenberg, G. 64.
Stenhammer, Ernſt 37.
Sterenberg, D. 64. 116.
Sterne, Maurice 50. 79.
Stock, Karl 54.
Stok, J. P. 35.
Strack 14.
Strathmann, Karl 91.
Straumer, Heinrich 15.
Strnad, Oskar 12.
Stuck 134.
Stuckenberg, Fritz 141.
Stuijt, Jan 35.
Sturſa, Jan 55.
Supernaturalismus 106.
Suprematismus und Suprematiſten 116f.
Survage, Leopold 106.
Symboliſten 72.

Tatlin, W. 64. 116.
Tatlinismus 116.
Taut, Bruno 29. 31. 33f.
Tengboom, Ivar 38.
Terwey, J. 77.
Teſſenow, Heinrich 24.
Thierſch 28.
Thomas, Gabriel 42.
Thome 39.
Thorn-Prikker, Jan 77. 137.
Thuar, Hans 135f.
Topy, Arnold 34. 142.
Toorop, Charley 118.
— Jan 76. 91.
Townsend, E. Harriſon 42.
Treichel 34.
Tſcharmann, Heinrich 22.
Udalzowa 116.
Uhde 147.
Uhden, Maria 138.
Unsworth, W. F. 43.
Uphoff, Carl Emil 92.
Utrillo, Maurice 107.

Valadon, Suzanne 97.
Vallotton, Felix 72. 73.
Valori plastici 65. 109. [42. 86.
Velde, Henry van de 18. 35f. 37.
Verhoeven, Jean 78.
Verismus und Veriſten 106. 109.
Vigeland, Guſtav 49.
Vittali, Wilhelm 31.
Vlaminck, Maurice de 96.
Voyſey, C. F. A. 42.
Vuillard, Jean-Edouard 72. 96.

Wagner, Otto 10. 11. 14.
Wahlmann, L. J. 37.
Walden, Nelly 143.
Wallot 20. 28.
Walter, Hans 62.
Waner, William 143.
Weisgerber, Albert 88.
Wellenlinienſtil 40.
Werewkin, Marianna von 111. 113.
Weſtman, Karl 38.
Wiegmann, Matthieu 79.
Wijngaerdt, Piet van 79.
Wikman, Guſtav 38.
Wolkenkratzer 43f.
Wright, Frank Lloyd 44.

Zadkine 64.
Zalit, Karl 64.
Zanelli, Angelo 51.
Zarlonow 111.
Železný, Franz 55.
Zetterval, F. 38.
Zijl, L. 49.
Zrzavý, Jan 118.
Zumbuſch 26.

Druck vom
Bibliographischen Institut
in Leipzig

82-B26697

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01048 6799